Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

9



Институт
за историју уметности

Београд
1978

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 9, 1978

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци

Сведочанства

Изложбе

Књиге

Сликани украс на цркви св. Ахилија у Ариљу

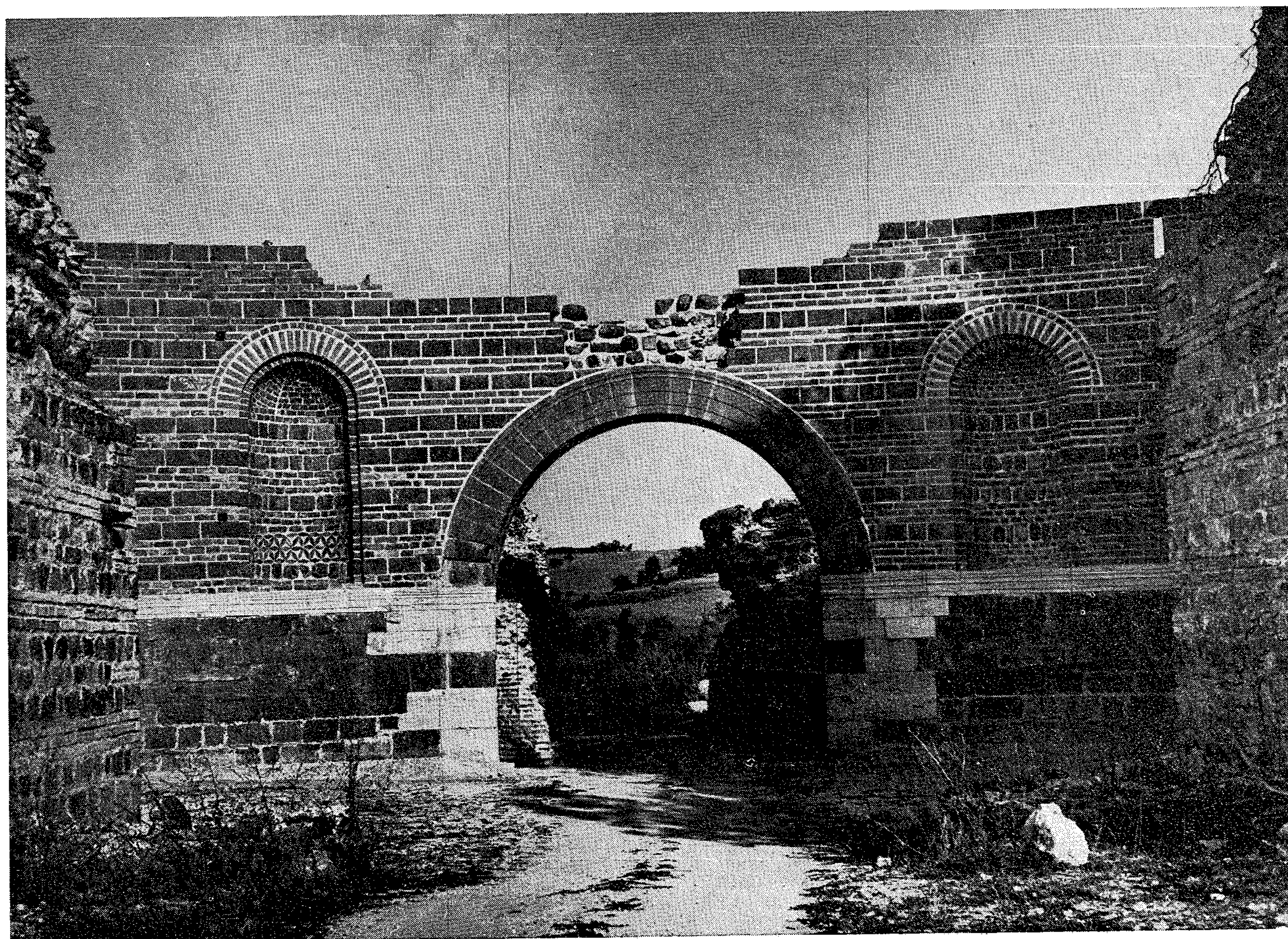
Милка Чанак-Медић

Вероватно је све до 1906. године био видан некадашњи сликани украс на спољашности цркве св. Ахилија у Ариљу, јер те године је — како је наведено на уклесаном натпису на надвратнику јужнога портала ексонартекса — црква поправљена и окречена.[1] Тај се украс тек недавно, после обијања малтера што је нанесен у четвртој деценији овога века, могао назрети испод кречних премаза. Када је пажљиво скинут и кречни слој, појавили су се доста уочљиви трагови некадашњих бојених површина на тамбуру и кубичном постољу, а примећен је и траг око слепих аркада у поткровљу олтарске апсиде. На осталом делу грађевине, иако су сонде отваране на више места, бојени слој није примећен.

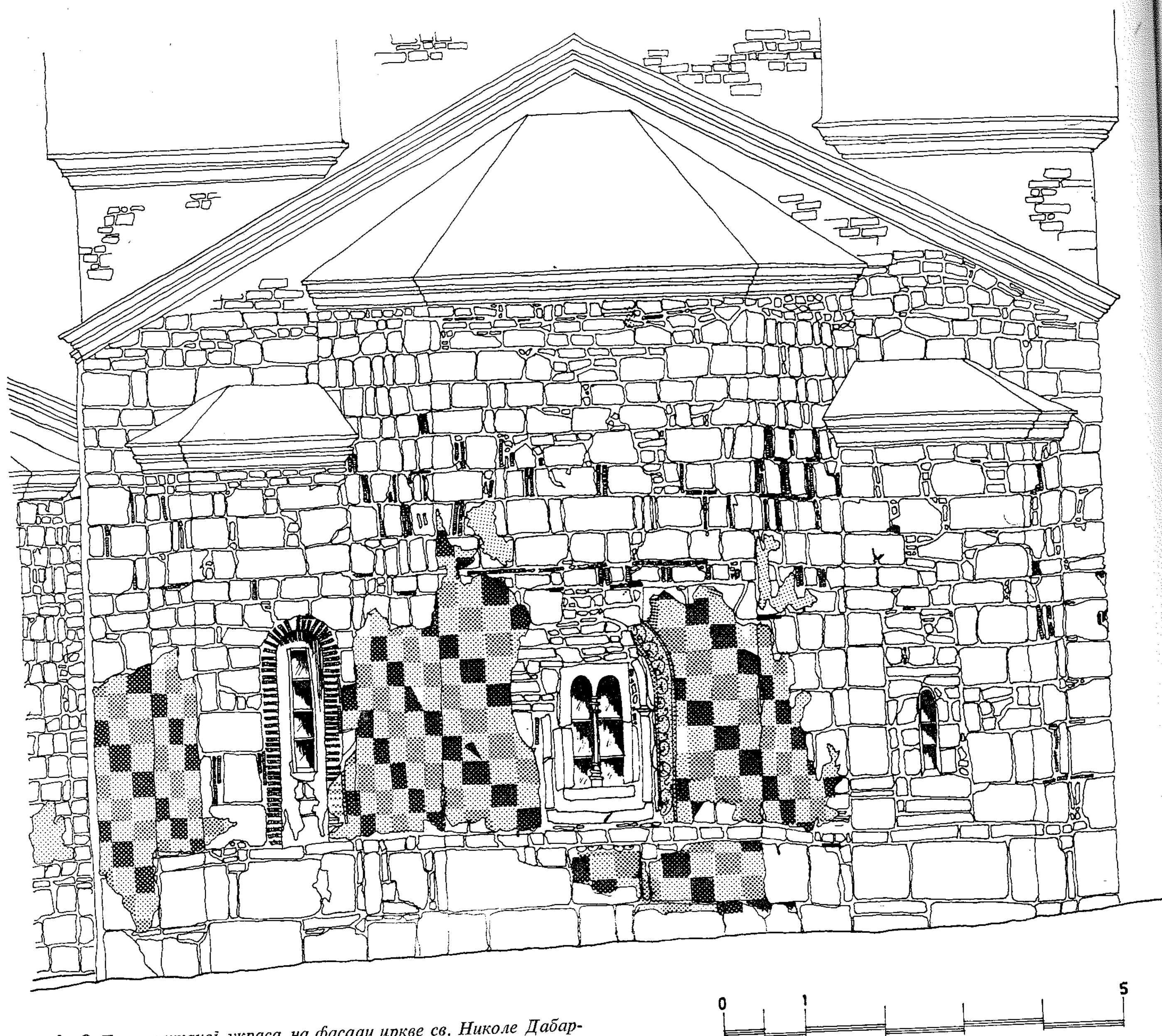
Сликани украс на ариљској цркви чине једноставне геометријске шаре којима је опонашан мешовити грађевински слог, сствариван другде каменом и опеком (сл. 4). Ту су, испод венаца, исликане шире црвене траке, а слепе аркаде украшене су бордурама које прате њихово чело српастог облика. На челу је, потом, опонашано зидање наизменичним каменим сводарима и опеком. Око прозора на тамбуру дочаран је исти онакав оквир какав постоји на здањима грађеним каменом и опеком: око прозорског оквира исликана је бордура којом је опонашан венац од опека постављен преко екстрадоса; спушта се до подножја, уоквиравајући га и уз његове усправне стране. На осталим сликаним површинама тамбура приказани су наизменично ужи и шири редови и између њих црвене траке што представљају опеке. Очигледно је да је ту приказано зидање редовима камена, међусобно одвојеним са по два реда опека. Замишљене камене квадере раздвајају усправне црвене пруге. На извесним местима, уместо водоравних блокова, исликани су квадери постављени по дијагонали (*opus reticulatum*).

Сликани украс на ариљској цркви постављен је на први слој што покрива блокове сиге којима је зидана. У сонди отвореној на споју припрате и доцнијег ексонартекса, утврђено је, међутим, да је тамо фасада имала тзв. дерсоване спојнице: преко спојева камених блокова прелазило се неправилним ширим тракама малтера. Може се, и поред тога, претпоставити да је црква првобитно била покривена неједнако малтером, негде више а негде сасвим незнатно, као што се види да је била

[1] Ариљски свештеник Душан Јелић, тада цркву „од темеља до светога крста окречи и сву спољну поправку изврши".



Сл. 1. Фасада западних тврђавских врата у Гамзиграду из прве четвртине IV века



Сл. 2. Остаци сликаної украса на фасади цркве св. Николе Дабарскої (ӣрема цртежу И. Костића)

обрађена спољашност од истога градива у Морачи. Јер, на ариљском тамбуру и кубичном постољу, где су нађени сликани остаци, постоји само један сасвим танак слој, свега неколико милиметара неке врсте гушћег креча, преко којег је сликано, а постављеног на фасаду вероватно ради њене заштите, што значи на самом почетку. Да би се ова претпоставка проверила и да би се тачно оценила стилска обележја ариљског сликаног украса, неопходно је осврнути се на средњовековне грађевине са истим сликаним мотивима, односно на грађевине на којима је опонашано зидање у мешовитој техници, или су исликаване неке друге геометријске украсне шаре што су такође инспирисане начином слагања градива у зиду. За већи број споменика може се претпоставити година настанка оваквог украса. Посреди су, наиме, грађевине за које се са разлогом може мислити, због немарног слога градива у зиду, да су биле омалтерисане и на такав начин украшаване непосредно пошто су саграђене, а то је случај са Богородицом Елеусом у Вељуси из око 1080[2], Св. Ђорђем у Курбинову — исликаним пре 1191[3], Св. Николом Дабарским из око 1330. године[4], Љубостињом са краја XIV столећа, Велућем и Неупаром из истога доба, Руденицом из 1410[5], док је за сликани архитектонски украс на Св. Николи у Манастиру у Македонији могло бити утврђено да је постављен на зидове цркве у време од 1266. до краја XIII века.[6]

Сликане фасаде, према мотивима на њима, могуће је сврстати у неколико скупина и тако посредно утврдити и за остале архитектонске сликане украсе временски оквир у којем су могли настати. Појаву овог сликаног поступка у архитектури и однос сликаних цртежа према украсима оствареним другим средствима, могуће је, међутим, разумети само у склопу општих питања полихромије фасада византијских грађевина.

Из историје градитељства знамо за неколико раздобља у којима су архитектонски облици оживљавани

2 В. Ј. Ђурић, *Настанак ірадитељскоі стила моравске школе*, Зборник за ликовне уметности 1, Матица Српска (Нови Сад 1965) 14 и нап. 27, где је старија литература; П. Миљковиќ-Пепек, *Ново-откриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од XI до XIV век*, Културно наследство V, 1973, 5.

3 А. Николовски, *Конзерваторски работи на црквата Св.* ... Курбиново, Културно наследство V (Скопје 1959) 37—44,

longue tradition byzantine, *Le décoration extérieure des églises*, Зограф 7 (1977) 5; Г. Суботић, *Керамички украс*, у *Историја ӣримењене уметности код Срба* I, Београд 1977, 47.

4 М. Шакота, *Прилози ӣознавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења IX, Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије (Београд 1970) 25.

5 Д. Ст. Павловић, *Исӣитивачки радови на цркви манастира Љубостиње и ӣредлоі за њен будући изілед*, Саопштења VIII, Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије (Београд 1969) 163—167, сл. 14, 15, 28 и 35; idem, *Прилоі ӣроучавању сликаних декорација фасада срӣских средњовековних цркава са ӣодручја заӣадне Мораве*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975) 199—202, са старијом литературом.

6 П. Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 11.

вишебојношћу. У хеленистичкој уметности се испољио такав начин украшавања здања, после чега је тај стил освојио хеленистичке градове на Сицилији и у јужној Италији поставши својствен градитељству Августовог доба. Исти уметнички израз, односно изразита склоност ка полихромији и дејству боја на спољашности грађевина, појавио се доцније у доба тетрархије и у време Константина Великог.[7] У овом другом раздобљу фасаде грађевина су биле украшаване редовима опеке и камена, али то није она мешовита техника са слојевима за изравнавање које чине неколики редови опека на размацима од 1 до 1,5 и више метара (*opus mixtum*), већ наизменично ређање редова од различите грађе (*opus listatum*). Тај поступак је тада примењиван и на челу лукова или сводова; ту су се, такође, наизменично смењивали опеке и камени сводари, а потом су њихова чела била украшена венцем од једног или више редова опеке постављених преко екстрадоса. Нарочиту важност, од поменутих начина слагања градива, има техника *opus listatum* уз помоћ које су остварене те необичне пругасте касноантичке фасаде, својствене, по свему што до сада знамо, градитељству Максенција и Константина. На такав начин грађене су Константинове терме у Арлу и Тријеру, а исти грађевински слог констатован је и у деловима Латеранске базилике и базилике св. Петра у Риму насталим у Константиново време.[8] На исти начин грађена је и фасада западних тврђавских врата у Гамзиграду, а и она су подигнута у првој четвртини IV века[9] (сл. 1).

Овај осврт на историју античких вишебојних фасада требало би да помогне разумевању услова и прилика у којима се јављала склоност ка украшавању и нарочито ка полихромији у градитељству. Тако се из поменутих раздобља може видети да је у свим случајевима била посреди својеврсна обнова хеленистичког укуса и схватања лепоте. Таква се склоност може открити у доцнијим појавама истога начина украшавања спољашности грађевина. Тако се у средњовековну архитектуру, са првом обновом античких облика у X веку — и на Западу и на Истоку — продрле вишебојност и кићеност. Оне су дошле до нарочитог изражаја у време поновне обнове античких облика у византијској уметности у доба ренесансе Палеолога. Тада је тај начин украшавања, по свој прилици, преузет непосредно из касноантичког градитељства. Изречена мисао може се још ближе одредити претпоставком да је тај стилски израз настао угледањем на бројна велика и значајна здања која је Константин Велики дао саградити у многим хришћанским средиштима: неколико цркава у Цариграду, неколико у Јерусалиму, Витлејему, чувени Златни октогон у Антиохији и друге.[10]



Сл. 3. Слој фресака на западној фасади цркве у Курбинову на којем је опонашано зидање каменим квадерима (снимак В. Ј. Ђурића)

Ако бисмо анализовали развој украса на фасадама грађевина, у сваком од поменутих раздобља, могли бисмо уочити сличан ток и на основу тих запажања извести извесне опште закључке о појави украса, његовом развоју и најсложенијим видовима. Запазили бисмо да се у време када је украс имао нарочиту важност у архитектури, тежња ка украшавању испољавала у извесним уметничким круговима вишебојношћу, а у другим — богатим клесаним украсом. С временом је, у настојању да спољашњост грађевине буде што сликовитија и што китњастија, дошло до нагомилавања украса, а то је покаткад имало за последицу спајање та два начина украшавања — полихромију и клесани украс — на фасадама, а потом је уследило неорганско, неструктурално распоређивање украса на њима, што се увек испољавало у последњим фазама једног архитектонског стилског израза.

У средњовизантијском раздобљу поново је био омиљен слог *opus listatum*, па су значајније грађевине, почев од X века, без прекида биле њиме споља украшаване. И остали антички мотиви: меандри, *opus reticulatum*, орнамент у виду рибље кости и други, нашли су се на фасадама тадашњих византијских грађевина. До које мере се настојало да се оствари вишебојност наизменичним ређањем редова камена и слојева од једног или више редова опеке, сведочи и чињеница да се она, у случајевима када се није располагало каменом, опонашала малтером. На такав начин је обрађена добро позната фасада Св. Николе у Куршумлији, а исти поступак је био примењен и на неколиким старијим престоничким црквама као на Христу Пантепопте (Ески-имарет џамији) из XI века,[11] Пантократору (Зејрек џамији) из 1118—24. године,[12] а затим на Водочи код

[7] Опширније о позноантичкој уметности и обнови тзв. другог помпејанског стила писано је у М. Чанак Медић, *Гамзиград, Архитектура и просторни склоп*, Саопштења XI, Републички завод за заштиту споменика културе (Београд 1978), 86 sq., 146 sqq. и нап. 375, где је наведена основна старија литература о истом питању.

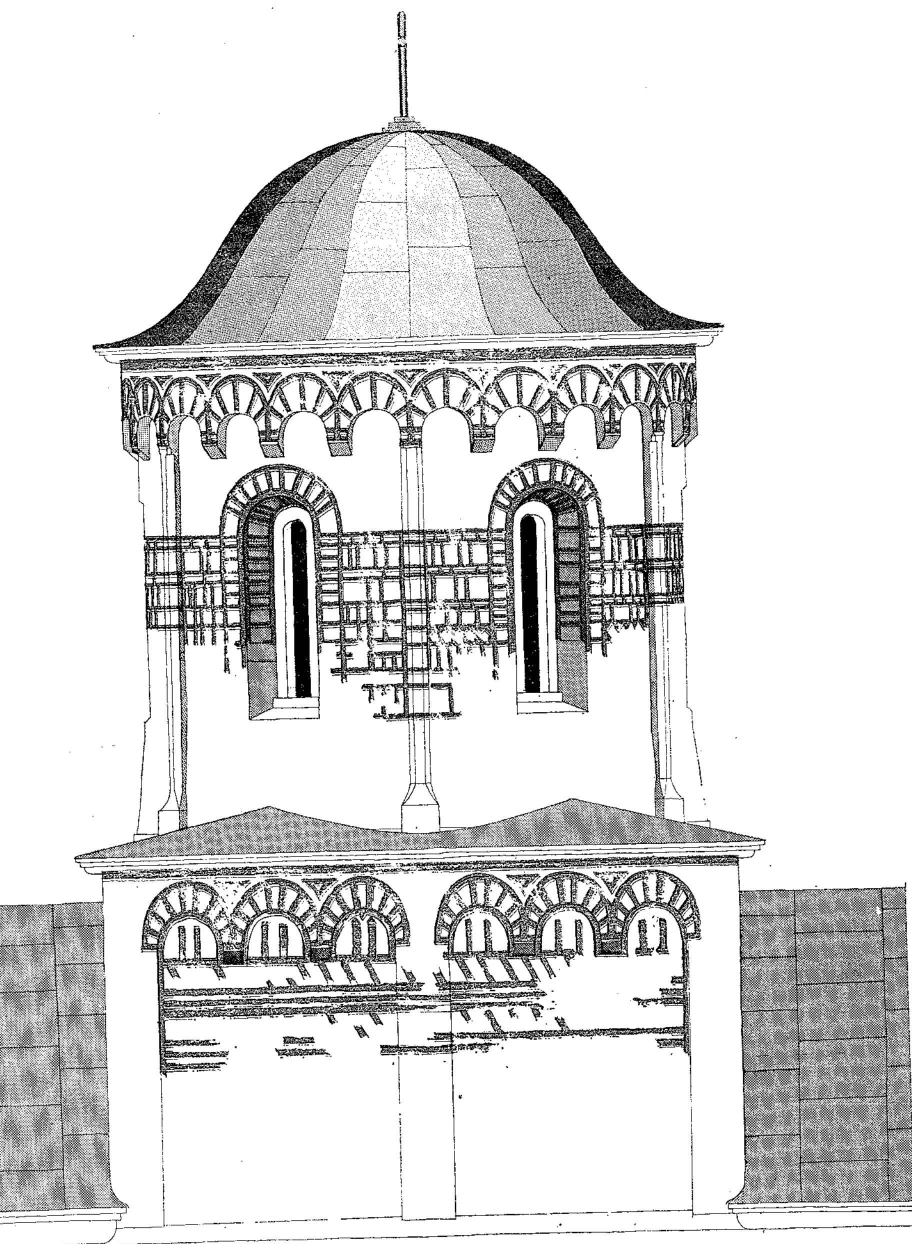
[8] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, The Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore 1975, 49, 57.

[9] М. Чанак Медић, *op. cit.*, 95 sq., 167—169.

[10] Није предмет ове расправе порекло полихромије на фасадама византијских грађевина, али бих ипак поменула да сам у једном раду, већ предатом за штампу, изнела гледиште да је са Константинових грађевина преузет тај пругаст грађевински слог *opus listatum* који је постао својствен средњовизантијском градитељству. Уз помоћ остатака извесних касноантичких и сачуваних Константинових грађевина, наиме, може се објаснити независна појава исте те технике слагања градива — на Западу у време константинске, односно каролиншке ренесансе, а на Истоку у доба македонске обнове. Знамо да је придаван велики значај светим хришћанским местима и здањима што их је Константин на њима дао саградити и да су она имала трајну вредност за васколики хришћански свет, па се чини разложним уверење да је угледањем на његове градње настао тај необичан систем полихромије на грађевинама средњовизантијског раздобља. О пореклу полихромије на фасадама византијских грађевина изречена су, иначе, различита мишљења. Најистакнутије мишљење о западњачком пореклу византијске полихромије је С. Бетинија (S. Bettini, *Origini romano-ravennati della decorazione ceramoplastica bizantina*, Atti del V Congreso Internazionale di Studi bizantini (Studi Bizantini e Neoellenici) Roma 1936, II, 22 sq., али оно је са доста аргумената побијао А. Мегау (A. H. S. Megaw, *Byzantine reticulate Revetments*, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, III (Athene 1966) 10—22. О могућем источњачком пореклу полихромије на византијским грађевинама говорио је С. Манго (C. Mango, *Architettura bizantina*, Electa editrice, Venezia 1974, 215). У недавно објављеном раду, који се на исту тему односи, Гојко Суботић је заступао мишљење, међутим, да је тај систем украшавања преузет из античког градитељства (*op. cit.*, 43—67).

[11] Cf. C. Mango, *op. cit.*, 235, tav. 257.

[12] Ibid., tav. 261; R. Krautheimer, *op. cit.*, 375 sq., t. 306 и 307.



Сл. 4.
Цртеж куполног дела Св. Ахилија у Ариљу са остацима сликаног украса

Струмице из прве половине XI века, ротонди Анастасис у Јерусалиму, сагрђеној у време Константина IX Мономаха 1045, а изгледа да је на исти начин била грађена и старија палата Манган коју је Василије I подигао крајем IX века.[13] Најзад, исти начин слагања градива и опонашање зидања у техници *opus listatum* откривени су на цркви св. Софије у Кијеву из прве половине XI века и на цркви св. Спаса на Берестову у Кијеву са краја XI или почетка XII столећа.[14]

Изложени примери су од нарочите важности, јер сведоче да се исти грађевински слог остваривао истовремено, или структуром зида и његовом грађом, или једноставнијим и јефтинијим поступком — опонашањем у малтеру. Овај се закључак може допунити примером Вељусе и Курбинова на чијим је зидовима, на нанесеном лепу, исликавањем имитирано зидање каменим квадерима и опеком (сл. 5)[15]; ту је украс настао непосредно после подизања цркава, што се могло закључити у случају Вељусе по небрижљивој фактури зида која је исликавањем исправљана, а код Курбинова уз помоћ стилских особености зидних слика у горњој зони западне фасаде — датованих у 1191. годину — постављених преко слоја на којем су искликани квадери (сл. 3).

13 Ђ. Бошковић, Б. Вуловић, *Царичин Град — Куршумлија — Студеница*, Старинар н.с. VII—VIII (Београд 1956/57) нап. 11.

14 *Ibid.*

15 Види белешку бр. 2.

На основу изложених примера може се извести закључак битан за даље разматрање фасада са сликаним архитектонским украсом. Ови примери, наиме, сведоче о истодобном коришћењу три начина у остваривању вишебојности на спољашности грађевина: врста и слог градива у зиду, опонашање једне врсте грађе, али грађевинским поступком, и коришћење сликарског поступка да би се остварио исти општи вишебојни изглед као на грађевинама саграђеним од бољег и скупљег градива.[16] Пошто се грађевински слог с временом мењао, сликане шаре на фасадама средњовековних грађевина следиле су исти ток.

На најстаријем познатом сликаном украсу у Вељуси, шарама је у потпуности поновљена структура зидова оновремених грађевина. Између слојева од камена уграђивани су тада један, а понекад два реда опека. Извесни делови грађевине, као углови, оквири отвора, сводови, луци, конхе, грађени су само опекама, а на неким здањима, поред слојева од једног реда опеке, уграђивани су слојеви за изравнавање од три реда, али на већим размацима, као у Вељуси, на пример. Најчешће су постављани, дакле, између редова камених квадера слојеви од једног или два реда опеке, као на Св. Софији у Охриду, Св. Луки у Фокиди — на старијој цркви (Теотокос) из друге половине X века и на католикону из прве половине XI столећа[17], на цркви у Дафни, на споменицима у Костуру, а овој скупини се могу прикључити већ поменути примери на којима је исти утисак постизан опонашањем малтером. У грчким областима овај је слог имао својствен ћелијасти изглед остварен уграђивањем усправно постављених опека између камених комада, а то је опонашано и на сликаној фасади Богородице Елеусе у Вељуси.[18]

Сачувани део некадашње фасаде са сликаним архитектонским украсом у Св. Николи у Манастиру има готово потпуно иста обележја. Овде су, уместо једне усправне опеке, између камених квадера, насликане две, али су на горњем уништеном делу, који је уоквиравао низ прозора, по свој прилици били исликани само редови опеке као у Вељуси. У натпису у главном броду цркве, из 1271. године, наведено је да је црква саграђена 1266, а вероватно је убрзо после тога споља осликана. У сваком случају пре него што је јужни зид, где су остаци тог архитектонског украса нађени, поново живописан, јер су ту тада исликане историјске композиције које су изгледа настале крајем XIII века (представљен је визан-

16 О тој појави расправљао је већ Војислав J. Ђурић (*op. cit.*, 44). Он је у наведеној расправи једновремено навео све важније примере сликаних фасада на средњовековним грађевинама код нас.

17 Cf. C. Mango, *op. cit.*, tav. 233, 244.

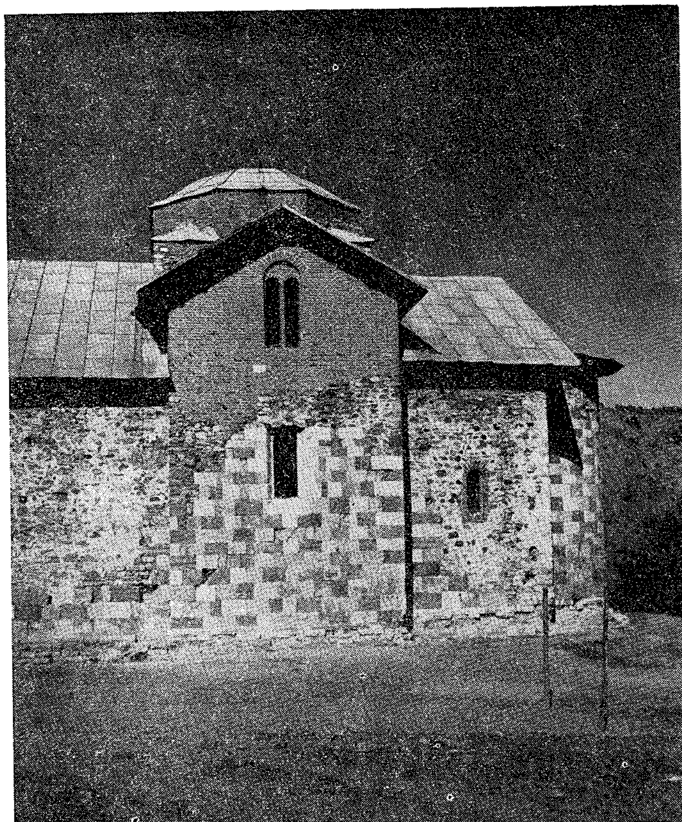
18 О пореклу тог ћелијастог начина слагања градива доста је писано, али његово порекло није могло бити поуздано утврђено. Г. Мије је први о њему расправљао као о грчком начину рада (G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 258, 260 sq, 281; idem, *L'ancien art serbe*, *Les églises*, Paris 1919. 90 sq.). После њега ћелијасти слог, као својеврстан начин рада, истицали су сви истраживачи полихромије на византијским грађевинама. Поред већ поменутих аутора о тој техници је писао и E.Ројше (E.Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk byzantinischer und Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas*, *Überlieferung und Entwicklung einer handwerklichen Technik*, Dissertation, Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1971, passim), али њено порекло није могао да утврди. В. Кораћ је претпоставио, осврћући се на исто питање, да је то ћелијасто грађење „настало као исход сусочавања мајстора који су долазили из Цариграда и Солуна са јаким локалним градитељским наслеђем у Грчкој," где се градило само каменом (*Белешке о начину рада византијских клесара у XI веку*, Зограф 7, 1977, 11, нап. 1). Врло је вероватно да се тим ћелијастим изгледом зида, односно уграђивањем усправно постављених опека, настојало да дочара грађење правилним каменим квадерима. Слична тежња испољила се у касноантичко време када су — на спојевима неправилно обрађених камених комада — на лицу зида постављане шире траке од малтера које неколико милиметара излазе из равни зида (cf. М. Чанак Медић, *Гамзиград*, 89 и нап. 200). Могло би се чак претпоставити да су се и у овом случају грчки градитељи инспирисали касноантичким примерима, а да су тај утисак остваривали опекама уместо малтером.

тијски цар Андроник II Палеолог и препис његове повеље манастиру са краја XIII века).[19]

По стилским обележјима и по времену када је могао настати, следећу фазу представљао би описани сликани украс на арињском Св. Ахилију (сл. 4). Његову најближу аналогију, наиме, пружа украс на фасадама цркве у престоници Епирске деспотовине, на Паригоритиси у Арти из 1283—1296. године, а потом, у нешто богатијој и сложенијој обради, и на другим црквама у овоме граду (Св. Василију, Св. Теодора).[20] Иста обележја има и грађевински слог на неколиким црквама у нашој земљи: Св. Клименту Охридском (1294—95), на есонартексу Св. Софије у Охриду (1313—14), Грачаници (1313—21) и многим другим грађевинама. Стога је готово извесно да је сликани украс на арињској цркви настао у последњим годинама XIII века, односно у време када је она и у унутрашњости живописана.[21]

Живописност арињске цркве појачана је бојењем извесних површина златним океpом, али дејство боја на њеним фасадама није се могло мерити са сликовитошћу истодобних прочеља у епирској престоници. У Арти је полихромија остварена самом структуром зида, а поред тога, она је умногоме појачана уграђивањем разнобојних керамичких глеђосаних плоча у спољне зидове: на цркви св. Василија постоје глеђосане опеке зелене, жуте, тамносмеђе боје и боје слоноваче.[22]

Хронолошки следи Св. Никола Дабарски на чијим су фасадама откривени, у току конзерваторских радова 1968. године, остаци лепа са насликаним тробојним квадратним пољима у наизменичном распореду.[23] Црква је саграђена великим каменим квадерима, који су ту по свој прилици у секундарној употреби, опеком и ситнијим комадањем ломљеног камена. Та неједнака структура зида морала је бити покривена, већ од почетка, слојем лепа, па је на њему опонашано зидање разнобојним каменим квадерима (сл. 2). Поред белих, сликана су још и црна и црвена поља, а постављена су у редовима што се пружају по дијагонали, као што је био обичај на тадашњим раскошним грађевинама, на Бањској на пример.[24] Поред романичке инспирације за главни сликани мотив на спољашности цркве у Бањи Прибојској, видан је и утицај оновремене византијске архитектуре, који се испољио у обради оквира извесних прозора и у избору мотива за сликану траку испод венца у поткровљу на северној страни. Ту су приказани исечци круга распоређени у звездолики орнамент, а тај је мотив изашао из истих таквих украса остварених керамичким облицима. Сви прозори у приземљу, сем бифоре на апсиди, били су оперважени црвеним тракама којима је опонашан оквир од опека са византијских грађевина. Исликана шара око бифоре на олтарској апсиди изгледа да је настала по угледу на романичка решења. Један орнамент, од низа палмета са разлисталим крајевима који образују срцолике мотиве, уоквиравао је усправан и лучни део бифоре, а у подножју је био насликан једноставнији украс са таласастом лозом. Сличан утисак стварали су рељефи на оквирима романичких прозора. Врежа исликана на унутрашњем оквиру прозора на јужној страни има извесне сличности са оновременим

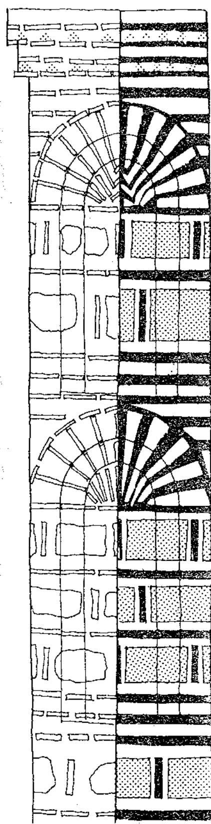


Сл. 6. Јужни изглед цркве Св. Стефана у Бањској

каменим украсом из Приморја, али можда би се ближе аналогије нашле међу сликаним мотивима на бордурама у унутрашњости византијских цркава, или на глеђосаним украсним комадима са фасада византијских грађевина. Када је реч о биљном украсу оствареном глеђосаним опекама — о чему мало знамо, јер су нађени само делови од којих се ни у једном случају није могла сагледати целина — требало би поменути да је Константин Порфирогенит, говорећи о унутрашњости Царске палате, поменуо глеђосану оплату на којој су били представљени разноврсни цветни мотиви.[25] Од таквих украса са спољашности грађевина мало је сачувано: неколико комада у музејима и преостала удубљења на фасадама византијских цркава где су они можда били некада уграђени.[26] Пошто је, међутим, извесно да је такав украс постојао, разложно је претпоставити да је он понављан, тамо где се није располагало већим могућностима, једноставнијим и јефтинијим начином — исликавањем на спољашности грађевина.

Из досада познатих споменика са сликаним архитектонским украсом може се издвојити Никола Дабарски, јер су се на њему — за разлику од свих претходних примера где је сликаном шаром опонашан само грађевински слог — појавиле испод венаца траке са сложенијим орнаментом и, што је нарочито важно, око прозора биљни мотиви. Ако би се судило по арињском Св. Ахилију, најраскошнијим сликарством били су украшени купола и њено кубично постоље, а о сликарству са тог дела Николе Дабарског данас више ништа не знамо.

Из следеће скупине су сликане фасаде доста проучаване и познате. Оне припадају крају XIV и почетку XV века, а међу њима је најбољи представник спољашност Љубостиње.[27] Ту је заступљен врло сложен, богат и знатно проширен програм украшавања (сл.7). Исликан



Сл. 5. Део источне фасаде Богородице Елеусе у Вељуси са остацима сликаног украса, према цртежима П. Миљковића-Пепека

[19] П. Миљковић-Пепек, *op. cit.*, 11, сл. 40.

[20] Cf. C. Mango, *op. cit.*, tav. 282.

[21] Црква је, судећи према натпису на тамбуру у унутрашњости, живописана 1296. године (Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава*, Споменик СКА 87, 8).

[22] A. H. S. Megaw, *op. cit.*, 11 sq.

[23] Cf. M. Костић, *Испитивачки радови на цркви св. Николе манастира Бање*, Саопштења VIII, Републички завод за заштиту споменика културе (Београд 1969) 133—136. Од арх. Ивана Костића су добијени цртежи фасада цркве св. Николе у Бањи Прибојској, који су коришћени за овај рад, на чему му и овом приликом захваљујем.

[24] Детаљно снимљене сликане мотиве на цркви у Бањи дала ми је на коришћење за овај рад, сликар Катица Чешљар на чему јој још једном захваљујем.

[25] A. H. S. Megaw, *op. cit.*, 11 и нап. 9, где је наведена старија литература.

[26] D. Talbot Rice, *Byzantine Pottery Survey of Recent Discoveries*, Cahiers Archéologiques VII (Paris 1954) 69—78; E. Coche de la Ferté, *Decors en ceramique byzantine au Musée du Louvre*, Cahiers Archéologiques IX (Paris 1957), 187—217; A.H.S. Megaw, *op. cit.*, 11 sqq.

[27] О откривеним остацима сликане фасаде у Љубостињи постоји веома прецизна документација у Републичком заводу за



Сл. 7. Део истичне фасаде љубостињске цркве са остацима сликаної украса (ӣрема необјављеном цртежу З. Зековића)

грађевински слог је ту потпуно подређен другим украсним деловима — тракама на челу лукова слепих аркада, испод венаца у поткровљу и испод подеоних венаца, око прозора — са разноврсним геометријским и биљним орнаментима. Украсне траке су постављене и око камених розета, а потом су розете сличног изгледа исликаване на многим слободним површинама, као на дијафрагми поткуполних и других лукова. Овде су украси сликани на тамбуру, његовом постољу, олтарској апсиди, али и на осталим деловима фасаде. Распоредом сви украси прате склоп грађевине сем розета, које се појављују и ван могућег положаја таквих стварних прозора. Уколико се искључи овај последњи пример, сликане фасаде љубостињске цркве у потпуности одражавају оно што се у исто време виђало на фасадама моравских грађевина са клесаним каменим украсом и са структуром зида у мешовитој техници. Структура зида на Љубостињи и оновременим црквама — Раваници и Лазарици — знатније се разликује од структуре зидова грађевина са краја XIII и из првих деценија XIV века. Видели смо, на примерима из Арте, Македоније и са Косова, да су крајем XIII и почетком наредног столећа између камених блокова уграђивана углавном два реда опека, а уз помоћ моравских споменика се може закључити да се на измаку XIV века повећао њихов број за један ред. Изгледа стога да је слог у средњовизантијском раздобљу имао исти развој као у античком градитељству: број редова опека између слојева зиданих каменом постепено се повећавао, а често и висина каменог дела. На моравским грађевинама између камених блокова уграђивана су најмање три реда опека, а то је опонашано и на сликаном архитектонском украсу на спољашности Љубостиње.

Одмах пада у очи да између Николе Дабарског и Љубостиње недостају споменици чији би украс, остварен скупоценијим градивом или опонашан сликарским поступком, представљао прелазну фазу у развоју овог система украшавања. Фасаде двеју цркава Пећке патријаршије и Данилове припрате, којима је проф. Војислав Ђурић доделио такву улогу, изгледају — ако би се просуђивало само према сликаним орнаментима на фасадама — прерано датоване.[28] Неструктурално распоређивање извесних орнамената — розета на кубичном постољу, на тамбуру и другим прочељима, а такође и врста исликаног грађевинског слога на тамбуру Богородичине цркве, као и доста сложен орнамент на украсним тракама, наводиле би на мисао о врло блиском времену настанка овог декора и оног оствареног на љубостињској цркви. Полазећи, међутим, од сазнања до којих се дошло на ариљској цркви, чини се да је сликани украс на црквама у Пећкој патријаршији настао пре љубостињског, јер су у Пећи најраскошнији украсни мотиви распоређени на тамбурима, њиховим постољима и на олтарским апсидама. На осталим деловима је украс сасвим сведен, или га уопште нема. Ту, дакле,

заштиту споменика културе коју је израдио сликар конзерватор Звонимир Зековић са својим сарадницима. Она није још објављена, али је послужила за израду цртежа делова тог сликаног украса за овај рад, благодарећи љубазности З. Зековића на чему му и овога пута захваљујем.

[28] В. Ј. Ђурић (*op. cit.*, 35—64) их је ставио у време архиепископа Данила II. Ђурићево мишљење је оспоравао Ђ. Бошковић, сматрајући да црква није била омалтерисана и осликана одмах пошто је подигнута, већ доцније, крајем XIV или можда тек почетком наредног века (*О сликаној декорацији на фасадама Пећке ӣатријаршије*, Старинар н.с. XVIII (1968) 91—100). На његово се мишљење сасвим укратко осврнуо В. Ј. Ђурић понављајући као доказе да су те сликане фасаде у Пећи из времена архиепископа Данила II, начин на који су фасаде представљене на фрескама из средине XIV века, и њихов опис у житију архиепископа Данила, cf. В. Ј. Ђурић, *Срӣски државни сабори у Пећи и црквено ӣрадитељство*, у *О кнезу Лазару* — научни скуп у Крушевцу 1971 (Београд обј. 1975) нап. 26.

још није остварен потпун сликани програм као на љубостињској цркви, а поред тога међу сликаним орнаментима је сасвим мали број оних који су потом били клесани на украсним деловима моравских грађевина. Зато се може сматрати да сликане фасаде у Пећкој патријаршији представљају једну од претходних етапа у образовању позносредњовековних сликаних фасада код нас.

Поред споменика чије су сликане фасаде у овом прегледу разматране постоји још известан број грађевина на којима су примећени трагови некадашњих бојених слојева, међу којима је највећи број из моравскога круга, као што су Велуће, Неупара, Дренча, Лазарица, а потом цркве из Македоније, као Св. Андреја и Никита. Сви се ти примери уклапају у општу слику о сликаном украсу на фасадама средњовековених цркава у српским областима. На основу те опште слике о развоју сликаног украса на фасадама могло се, опет, сасвим поуздано одредити место и време настанка ариљског украса.

Les façades peintes de Saint-Achille à Arilje

Milka Čanak-Medić

Récemment l'on a découvert sur l'église de Saint-Achille, — monument important, élevé un peu avant 1296 par le roi serbe Dragutin, — une décoration peinte sur le tambour et le tambour carré de la coupole de même qu'un vestige du même décor visible autour des arcades aveugles sous le toit de l'abside centrale. Cette décoration peinte est formée par de simples motifs géométriques, par lesquels l'on imite l'appareil mixte de la construction (fig. 4). Le décor est posé sur la première couche de crépi recouvrant les blocs de tuf des murs. L'ouverture creusée dans la jointure du narthex à l'exonarthex (ajouté après coup) fait voir, il est vrai, que ces joints ont été renforcés: l'on recouvrait les joints entre les blocs de pierre d'une couche irrégulière plus épaisse de mortier, ce qui peut faire présumer que la couche continue de crépi, supportant la décoration peinte, a été ajoutée à une phase postérieure. Vu le traitement des façades, en même matériaux, recouvertes d'un crépi inégal de l'église de Morača, l'on peut supposer, quand même, que la mince couche, supportant la peinture, a été posée en guise de protection, ce qui voudrait dire lors de la construction même.

Pour corroborer la supposition émise et pour définir exactement les particularités du style de la décoration peinte de l'église d'Arilje, l'auteur a pris en considération les églises médiévales portant la même décoration peinte. Il a étudié les églises dont les parois extérieures ont été peintes immédiatement après leur construction, comme c'est le cas de la Vierge Éléousa à Veljusa (vers 1080) (fig. 5), de Saint-Georges à Kurbinovo, peint avant 1191 (fig. 3), de Saint Nicolas de Dabar, vers 1330 (fig. 2), et de Ljubostinja, dont les façades sont peintes vers la fin du XIV^e^ siècle (fig. 7).

En analysant la décoration peinte conservée sur les édifices médiévaux, l'auteur a pu se convaincre que l'effet polychrome de leurs façades avait été obtenu de trois manières: par le choix et la disposition des matériaux des murs; par l'imitation d'une espèce donnée de construction — comme c'est le cas du Christ-Pantepopte, du Pantocrator et d'autres édifices constantinopolitains — et par l'emploi de moyens picturaux, c'est à dire en imitant eu couleurs l'appareil de la construction qui était alors en usage. Étant donné que celui-ci variait avec le temps, sa reproduction peinte variait aussi en conséquence. La plus ancienne reproduction peinte d'un appareil est celle qui imitait l'alternance de rangs de pierre et de briques. Par des bandes peintes verticalement, l'on reproduit parfois l'appareil cloisonné, comme par exemple à Kurbinovo et à Veljusa. Dans une phase postérieure à cette façon de construire les murs l'on introduisait deux rangées de briques entre les rangées de pierre, ce qui a été reproduit dans l'ornementation peinte d'Arilje. A cette époque l'on implantait aussi des briques carrées posées en diagonale (*opus reticulatum*) comme c'est le cas de la Parigoritissa à Arta, ce qui a inspiré certains motifs de la décoration peinte de l'église d'Arilje. Des innovations ultérieures furent bientôt introduites dans la décoration des façades, ce dont témoignent les restes conservés de Saint-Nicolas de Dabar. Nous y voyons un décor conçu en grande partie dans l'esprit de l'art roman, ce qui se remarque par l'introduction de motifs floraux à côté des motifs géométriques. Ceci deviendra plus tard le signe distinctif du décor sculpté et peint des édifices médiévaux dans les contrées serbes.

L'analyse des particularités de ce style et de l'étude de son développement nous a permis de conclure que les façades d'Arilje avaient été peintes après la décoration de Saint-Nicolas à Manastir (que l'on estime dater de l'époque entre 1266 et la fin du XIII^e^ siècle) mais avant celle de Saint-Nicolas de Dabar. C'est la raison pour laquelle on suppose que la décoration des façades d'Arilje a été exécutée vers la fin du XIII^e^ siècle, à savoir en même temps que sa peinture murale intérieure.

Утемељење цркава у средњем веку

Оливера М. Кандић

Приликом археолошких испитивања цркве св. Тројице у Сопоћанима, у темељу темена апсиде са спољне стране зида (сл. 1) пронађен је отисак великог дрвеног крста (сл. 2).[1] Он је свакако био ту постављен непосредно пре зидања темеља. Уз спољну ивицу рова ископаног за темеље, у саму осовину олтарске апсиде, усађен је прво дрвени крст, а затим стављан малтер са каменом. Дрво је иструлило, али су његови обриси остали утиснути у малтеру (сл. 3).

Постављање дрвеног крста при утемељивању храма могло је настати из практичних разлога или је имало симболично значење. За потребе градитеља крст би могао имати двоструку примену. Усправни крак би одређивао подужну осовину цркве и био полазна тачка за размеравање основе, а водоравни крак би служио за обележавање неке висинске тачке, односно за равнање зидова по висини.

Крст у темељу Сопоћана налази се у осовини цркве, али у доњем делу темеља, тако да његов попречни крак не обележава неку значајну висину зида. Од њега не почиње брижљивије зидање, нити се њиме завршавају темељи. После озиђивања темеља он је био затрпан. Зато је вероватније да је ово знамење један део обреда везаног за почетак градње храмова.

У новијим богослужбеним књигама — требницима — опширно је објашњен поступак који се спроводи приликом утемељивања цркава.[2] Грађење не може почети без дозволе епископа. Најважнији обреди при градњи су: полагање камена темељца, усађивање крста у темељ, постављање светих моштију и освећење антиминса. У Великом и Дополнителном требнику у обредима **Чинь бываемый на ѿснованїе храма и Чинь бываемый при ѿсновании церкве и водрѹжении крьста** описани су полагање темељног камена и усађивање крста, који се обављају на самом почетку зидања темеља цркве. Полагање темеља врши архијереј или његов изасланик постављањем првог камена у ров ископан за темељ апсиде. Камен мора бити четвороугаон, а на њему могу бити урезани или насликани крст и натпис са годином, именом празника или светитеља коме се храм посвећује, и именима патријарха и епископа. Уколико се мошти светитеља полажу у темељ, направи се под крстом место за њих и напише име светитеља. Црква се може подићи и без оваквог натписа и светих моштију, али је четвороугаони камен обавезан. Архијереј прво окади откопан ров идући око будуће цркве од олтара према северу, затим полаже четвороугаони камен у ров олтарске апсиде на спремљени малтер.

Усађивање крста — σταυροπύγιων — врши се на тај начин што се спремљени дрвени крст пободе у ров ископан на месту где ће бити часна трпеза, „ради освећења овога места силом и дејством часног и животворног и пречистог крсног дрвета".[3] На крсту такође може бити натпис сличан ономе у темељу цркве.

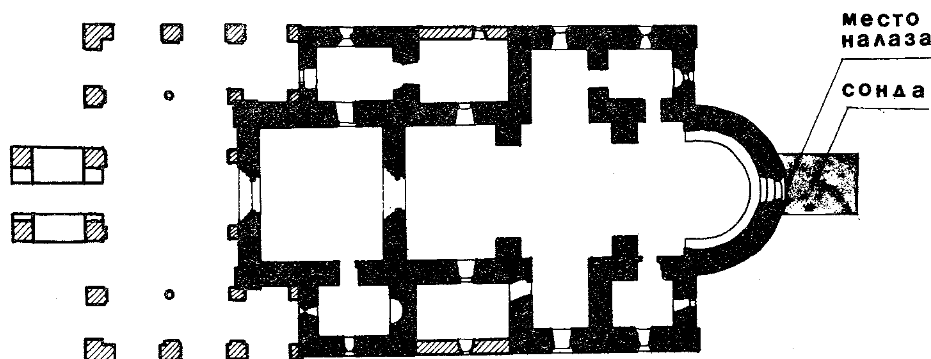
После ових обреда зидају се темељи. Када се доврше храм и жртвеник и када се освете, извади се крст са места где је био пободен и поставља се код жртвеника на источној страни.[4]

Посебан обред освећења цркве врши се после завршеног зидања. Тада архијереј освећује антиминс и полаже свете мошти под престо у средњи стуб, или са горње стране плоче.

Данашњи Велики требник је руске редакције, а коначан облик је добио 1655. године; састављен је на основу старијих словенских требника и грчких евхологија.[5] У приближно исто време, 1632. године, био је у Русији у употреби требник Петра Могиле.[6] У њему се обред утемељења цркве обављао без полагања светих моштију у темељ. Према **Чинѹ бываемом на основании церкви** у овом требнику, свештеник полаже каменове са нацртаним крстовима на место где ће бити часна трпеза, а у средину забада дрвени крст.[7]

Прописи и обреди везани за утемељење цркава, који су описани у најновијим требницима, примењивали су се у византијском свету од раног средњег века, а прихваћени су и у средњовековној Србији. Судећи по малобројним познатим изворима, неки од њих су се мењали у појединостима, али је суштина остајала иста. Прописи о обавезној сагласности епископа, о полагању светих моштију и камена темељца и о усађивању крста налазе се у најранијим црквеним правилима, а њихово трајање се може потпуно или делимично пратити на основу штурих писаних података и археолошких истраживања олтарског простора средњовековних цркава.

На IV васељенском сабору у Халкидону, 453. године, донето је правило по коме се црква не може зидати или



Сл. 1. Основа цркве са обележеним местом отиска крста

[1] А. Јуришић, *Сопоћани — археолошка истраживања*, Новопазарски зборник 1 (1977), 65.

[2] Л. Мирковић, *Православна литургика* II, Београд 1967², 196—200.

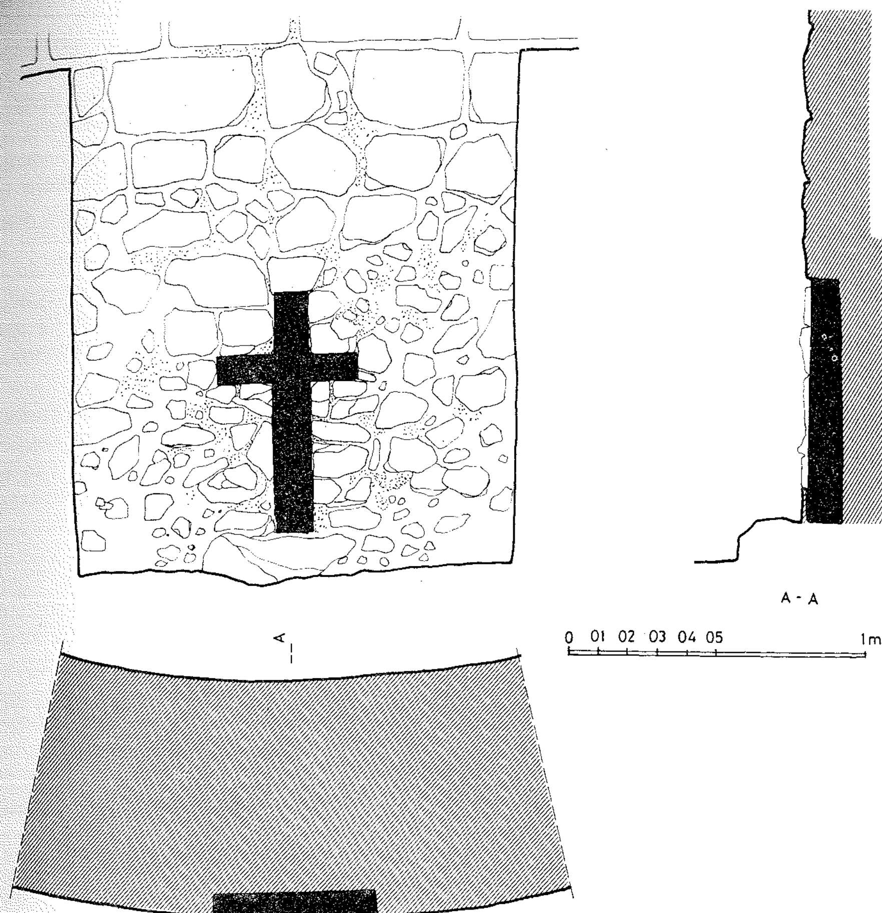
[3] *Исто*, 197.

[4] У Грчкој и Српској цркви, осим оваквог усађивања крста на почетку зидања, ставропигија је и назив за патријархово слање крста у већ сазидану цркву, чиме се означавало да је црква под његовом непосредном влашћу, а не надлежног епископа. Уп.: Θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία, 11ος τόμος, Ἀθῆναι 1961, 411; *Матије Властара Синтагмат, Азбучни зборник византијских црквених и државних закона и правила, Словенски превод времена Душанова*, изд. С. Новаковић, СКА, Зборник за историју језик и књижевност српског народа, прво одељење 4 (1907), 87; Л. Мирковић, *н.д.*, 198.

[5] Л. Мирковић, *Православна литургика* I, Београд 1965², 148.

[6] *Исто*, 149.

[7] *Збирка рукописа Публичной Библиотеки АНУССР у Кијеву*, с. 324 (према наводу Н. В. Холостенко, *Мощеница Спаса Черни-*



Сл. 2.
Отисак крста у темељу апсиде — основа, изглед и пресек

оснивати без дозволе епископа.[8] Овај закон се налази и у Синтагмату Матије Властара из 1335. године, који је био преведен на српски језик 1347. године, а употребљавао се и касније у изворном или скраћеном облику.[9] У биографијама српских краљева има доста података на основу којих се може закључити да су цркве грађене тек после договора ктитора са епископом.[10] Епископи су учествовали у полагању темеља и старали се о зидању цркава.

Нарочит значај имало је полагање првог камена у темељ.[11] У биографији Стефана Дечанског описано је постављање камена темељца приликом зидања Дечана, где краљ са архиепископом Данилом полаже „угаони камен" у темељ за цркву: „и сутрадан учини преосвећени молитву на утврђење цркве, и пошто су означили место, узе господин краљ у своју руку угаони камен, и подигавши очи своје ка висини, рече: ‚Боже, призри са висине милосрдним својим оком, и поспеши почетак овога светога храма Твога и утврди ово моје рукоположење'. И тако положи камен руком својом прво, такође за њим и овај преосвећени . . ."[12] Обичај постављања првог темељног камена може се наслутити из садржаја молитве која се том приликом вршила, а чији се текст сачувао у српским требницима из XV века. Непотпуни Пећки требник садржи молитву егда кѿ хощтеть ѡсновати црковь где се помиње камен на коме ће се градити црква: ти бж҃е нашь, иже оугодивы и на снѥмь камены изволивы сьздати се тебѣ цр҃кві.[13]

Место полагања светих моштију при изградњи цркава мењало се током времена. У ранохришћанском раздобљу граде се мартиријуми — цркве над гробом мученика или за смештај ковчега са делом моштију светитеља. Од V века ове реликвије се уносе у олтарски део цркве, у посебне крипте или мање просторе.[14] Полагање светих моштију у темељ постао је обичај, потврђиван многим црквеним правилима.[15] Мошти се полажу у темељ часне трпезе пре почетка зидања, или се приликом освећивања сазидане цркве стављају у скровиште под часном трпезом или на њој, или се ушивају у антиминс. Приликом археолошких ископавања Спасо-Преображенске катедрале у Чернигову пронађена је скривница у темељу часне трпезе, доступна само при утемељењу, и у њој реликвијар за мошти. На реликвијару су исписана имена три светитеља чије се честице моштију налазе у њему. На основу места налаза установљено је да је реликвијар са моштима постављен приликом градње темеља, 1030—1031. године.[16] Према законику Матије Властара мошти се полажу у сазиданој цркви у скровиште под часном трпезом, а антиминс се ставља на престо ако црква није била освећена.[17] Симеон Солунски, архиепископ и један од најзначајнијих литургичара у XV веку, говори о полагању реликвијара са моштима испод часне трпезе уместо гроба, јер су се свете мошти увек стављале у темеље.[18] Касније се антиминси стављају и у цркве где су у темељима биле положене свете мошти и тако су постали обавезна реликвија свакога храма. У новије време оне су у удубљењу на плочи часне трпезе или у кутијици под њом.

Усађивање крста — ставропигија — је исто тако обичај који се примењивао и у ранохришћанском периоду. Крст се, као знак верних и симбол Христове жртве, употребљавао на почетку сваког обреда, па је разумљиво да се нађе тамо где почиње изградња светог места за богослужење.[19] Према петој Јустинијановој Новели, из 532. године, када је требало да се сазида манастир, позиван је надлежни епископ који би молитвом посвећивао то место Богу, побадајући у њега као темељ часни крст.[20] У Синтагмату Матије Властара, у одељку о зидању и освећивању цркава, говори се о усађивању крста које, уз молитву, изврши епископ пре зидања цркве, како је то утврђено правилима VII сабора. На крају поглавља овај се обред прописује и законом:

---

[8] Н. Милаш, *Правила православне цркве са тумачењима* I, Нови Сад 1895, 334; С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији*, Глас СКА CLXVIII, други разред 86 (1935) 94—95.

[9] С. Новаковић, *Матије Властара Синтагмат*, XXXI—XXXIII, XXXIX.

[10] С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 197—201.

[11] Постављање камена темељца и молитва која се тада изговара имали су симболичан значај да помогну грађење храма и сачувају га од рушења. Слични текстови чија је сврха била заштита цркве исписивани су или уграђивани у њене зидове на различита места. Тако је на прстену тамбура у Сопоћанима исписан стих: „Утврђење оних који се у тебе уздају, Господе, утврђуј (ову) цркву Твоју", а „Темнићка плоча" са уклесаним именима севастијских мученика вероватно је била узидана у зид или часну трпезу неке цркве из X или XI века. Уп.: С. Радојчић, *Темнићки натпис, Сујеверице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликова севастијских мученика*, Зборник за ликовне уметности 5 (Нови Сад 1969) 3—10.

[12] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, првод Л. Мирковића, Београд 1935, 153.

[13] Библиотека Пећке патријаршије, *Требник са номоканоном 84* (И 77; б 73—382; В 83) л. 366. У опису овог рукописа у: В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*, Старине Косова и Метохије 4—5 (Приштина 1968—1971), 86, ова молитва је омашком означена као чин.

[14] В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, Београд 1976, 85—87, где је и основна литература.

[15] На сабору у Картагини, 401. године, правилом бр. 83 установљено је да треба разрушити сваку цркву ако у њеним темељима нису тело или мошти неког мученика. Уп.: Н. Милаш, *Правила православне цркве са тумачењима* II, Нови Сад 1896, 219. У доба иконоборства, осим икона избачене су из цркава и свете мошти, а нове цркве су посвећиване без полагања моштију. Због тога је седмим правилом VII сабора, 787. године, наложено да се у такве храмове уз молитву положе мошти, а ако епископ буде посветио храм без моштију да буде свргнут, јер је преступио црквено предање. Уп.: Н. Милаш, *Правила* I, 607.

[16] Н. В. Холостенко, *н.д.*, 103.

[17] *Матије Властара Синтагмат*, 84, 275—276.

[18] Συμεών, ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, περὶ τοῦ ἁγίου ναοῦ ed. I. — P. Migne, *PG* 155, 332.

[19] Л. Мирковић, *н.д.*, 103.

[20] Θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία, 411.



Сл. 3. Изīлед оūиска крсūа у ūемељу аūсиде.

Ако се зида молитвени храм или црква . . . и тогда епископоу вешть в'сѣмь ıавльшоу сь народомь тамо пр̑їити, и сь молитвою вьдроузити крьст, и тогда дѣла ıети се здати изволив'шомоу.[21]

У тексту, међутим, није наведено на које место се крст поставља. Усађивање крста у темељ и остали обичаји вероватно су се примењивали при изградњи цркава и после XIV века. У познатим српским требницима из XV века: Пећком, Дечанском, Граовљанском, сачувани су делови у којима се наводи само молитва која се изговара приликом изградње цркве, али не и чин који се у том случају врши. Детаљан опис читавог поступка садржи **Чинь бываемый на ѡснованїє храма** у великом требнику из средине XVII века. У руским богослужбеним књигама ови обреди су такође заступљени са два чина: **Чинь бываемый на основанїє церкви** и **Чинь основанїю церкви и потченїю кресту**.[22]

Прописи и обичаји везани за утемељење цркава у Византији успостављени су у раном средњем веку и прихваћени су у свим православним земљама где се користило црквено законодавство Византијског Царства, па и у Србији. Сви они — дозвола епископа, полагање камена темељца, усађивање крста и постављање светих моштију — одржали су се до најновијег времена. Промене су настајале у детаљима, као што су места радњи, њихов редослед и друго, који у законским текстовима нису били подробније утврђени. Иако у овом тренутку недостају писани извори из XIII века са описима усађивања крста у темељ цркве, постојање прописа о овом обреду од VI века до данас дозвољава претпоставку да се и тада примењивао. Због тога се чини вероватним да је усађивање крста у темељ апсиде цркве у Сопоћанима један од видова крьстовьдроѹженıа. Значај открића овога крста је утолико већи што је, за сада, један од ретких примера материјалне потврде обичаја примењиваних у средњем веку при утемељивању храмова. Будућа пажљива археолошка истраживања олтарских простора средњовековних цркава и литургичка изучавања, свакако ће допунити сазнања о овим појавама и потпуније их објаснити.

---

21 *Маūије Власūара Синūаīмаū*, 275—277.

22 *Monumenta linguae Slavicae, Dialecti veteris* VI, Wiesbaden 1966; Е. М. Витошинский, *Указатель именной и предметный* къ *труду А. В. Горскаго и К. И. Невоструева „Описанiе славянскихъ рукописей московской Синодальной библиотеки“* Москва 1855—1869, *Чинь бываемый на основанiе церкви* II. 3. 297; *Чинь биваемый на основанiе церкви и потченiю кресту* III. 1. 74, 84, 216, 227.

La fondation des églises au Moyen Age

Olivera M. Kandić

Lors des recherches archéologiques dans le catholicon du monastère de Sopoćani, l'on a trouvé sur la partie frontale des fondements de l'abside, sur sa face extérieure, l'empreinte d'une grande croix de bois. Posée sans doute immédiatement avant la construction des fondements dans le fossé creusé, elle avait été ensuite recouverte de pierre et de mortier. Avec le temps le bois a pourri, mais les contours de la croix sont restés imprimés dans le mortier.

La pose d'une croix de bois dans les fondements d'une église fait partie d'un rite, probablement ancien, observé encore aujourd'hui lors de la construction d'une église. Dans les livres liturgiques de l'époque toute la procédure est expliquée. L'autorisation de la fondation d'une église est accordée par un évêque et, avant d'entreprendre la construction, on procède au rite de la pose de la première pierre de forme carrée, de l'incorporation d'une croix en bois dans les fondements et aussi de la pose des saintes reliques.

Ces coutumes sont signalées dans les plus anciens réglements ecclésiastiques, et leur durée peut être relevée avec plus ou moins de précision grâce aux maigres données des sources écrites et de certains résultats des recherches archéologiques effectuées dans les sanctuaires des églises médiévales.

L'autorisation de l'évêque, obligatoire au moment de la fondation d'une église, a été imposée par les canons du concile oecuménique de Chalcédoine en 453. Ce règlement se trouve aussi dans la Syntagma de Matthieu Blastares en 1347 et dans beaucoup d'autres sources écrites. La pose de la première pierre des fondements est décrite dans la biographie du roi Stefan Dečanski à l'occasion de la fondation du monastère de Dečani, et on la mentionne aussi dans les prières prononcées lors de la fondation des églises du XV[e] siècle. L'endroit de la pose des reliques variait avec le temps. Parfois on les abritait dans des cryptes construites à cet effet ou, plus tard, dans des cachettes sous le maître-autel, et plus récemment dans des enfoncements pratiqués dans la dalle qui le recouvre ou dans des reliquiaires cachés sous l'autel.

La pose de la croix dans les fondements des églises était pratiquée dès l'époque paléochrétienne. D'après la cinquième novelle de Justinien, publiée en 532, il fallait, lors de la construction d'un monastère, que l'évêque compétent consacre cet emplacement à Dieu, en posant dans ses fondements la Sainte Croix. Cette coutume a été réglementée comme une loi dans la Syntagma de Matthieu Blastares, et plus tard insérée dans les évchologia serbes et russes comme rite particulier célébré lors de la fondation d'une église.

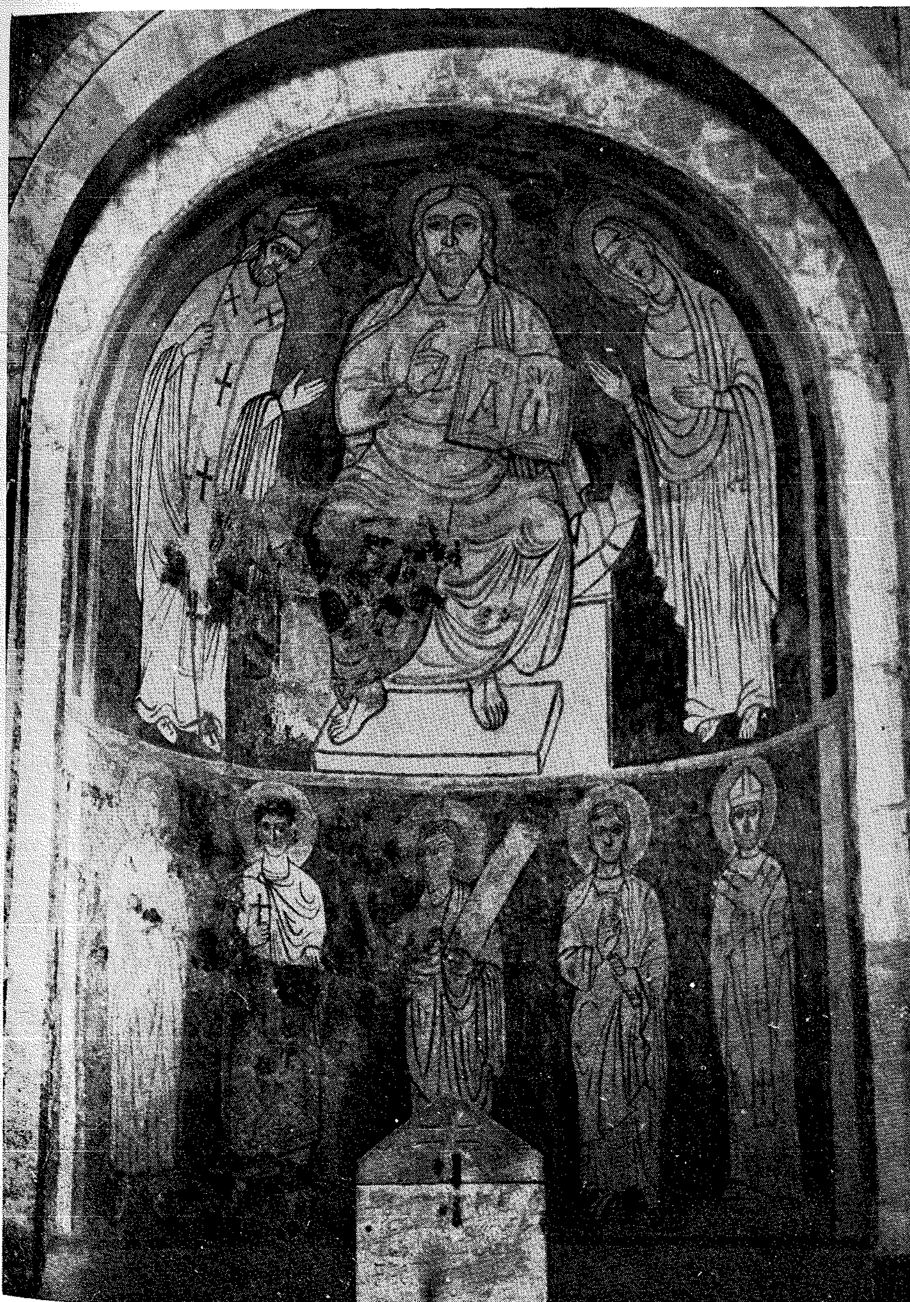
Tous ces réglements se rapportant à la fondation d'une église se sont maintenus depuis le Haut Moyen Age jusqu'aux temps récents, avec de légères modifications. Quoique nous manquions actuellement de documents écrits à leur sujet, datant du XIII[e] siècle, il est indubitable que les rites étaient pratiqués à cette époque. C'est la raison pour laquelle il semble que la croix, implantée dans les fondements de l'abside de Sopoćani, évoque cette coutume ancienne. La trouvaille archéologique est, donc, un des rares témoignages matériels de son existence.

Ostaci fresaka u zadarskoj katedrali

Ivo Petricioli

Monumentalna zadarska katedrala sv. Anastazije (Stošije) u svojoj drugoj romaničkoj građevnoj fazi iz XIII st. imala je u unutrašnjosti kvalitetnu slikarsku dekoraciju. Ostaci tih fresaka došli su na vidjelo u više navrata, prigodom raznih građevnih i restauratorskih radova od 1905. godine naovamo. Iako su u zadnje vrijeme pravilno datirani i ocijenjeni,[1] oni nisu doživjeli detaljniju publikaciju. Nastojat ćemo to ovim nadoknaditi u nadi da će se pružiti prilika nakon završetka konzerviranja i prezentacije da budu adekvatno publicirani. Posebno nas je na to ponukalo otkriće, potkraj 1976. godine, slike sv. Donata na unutrašnjoj strani fasadnog zida, koja je zapravo najbolje sačuvan fragment nekad raskošne fresko-dekoracije.

Sl. 1. Zadar, katedrala, apsida sjeverne lađe, freske posle restauracije



Iako se postanak tih fresaka može smjestiti približno u uži vremenski period, od druge polovine XIII st. do početka XIV, one se mogu po slikarskim osobinama podijeliti u dvije grupe: prvu sačinjavaju freske u sporednim apsidama, a drugu one na nutarnjoj plohi fasadnog zida.

God. 1905, kad je porušen oltar na kraju sjeverne lađe, otkrivena je apsida ukrašena freskama. Freske su naglo počele propadati, oslikana je žbuka otpala na većoj površini, tako da je već 1908. godine, kad je o tom nalazu izvjestio Josip Bersa,[2] najveći dio fresaka nestao. Bersin opis ostaje nam jedinim svjedočanstvom o izgledu kompozicije: »Freska je predstavljala u sredini Otkupitelja s nimbusom kako sjedi, blagoslivljajući desnom rukom, a u lijevoj držeći otvorenu knjigu na kojoj piše 'Ego sum alpha et omega'. Na njegovoj lijevoj strani vidio se uspravni lik sv. Anastazije kako moli s natpisom SANCTA ANASTASIA sa slovima raspoređenim u vertikalnom nizu; na njegovoj desnoj strani sv. Toma iz Canterbury-ja s mitrom i nimbusom u položaju adoracije. Pod tim gornjim redom likova tekao je niz svetaca s nimbusom i anđela, od kojih su bile sačuvane samo glave. Od svega toga danas, za same tri godine od otkrića, malo, gotovo ništa nije nam preostalo. Od Otkupitelja ostalo je malo tragova gornjeg dijela tijela. Od sv. Tome ostala je glava, lijeva strana tijela i natpis SANCT TOMAS CANTARBENSIS, ta zadnja riječ sa slovima raspoređenim u vertikalnom nizu. Od sv. Anastazije ništa nije ostalo nego samo dio imena. Od glava u donjem redu sačuvala se samo jedna.« Takvu situaciju dokumentira i jedna blijeda fotografija koja se sačuvala u sakristiji katedrale. Nakon razaranja u II svjetskom ratu, koja su zahvatila i katedralu, još je znatan dio fresaka nestao, tako da je preostao samo dio aureole Kristove slikane okerom i obrubljene crnom vrpcom s dva niza bisera, dio mitre Tome Beketa, nadbiskupa iz Canterbury-ja, bijele boje obrubljene okerom, te desno Kristovo koljeno u tamnoplavoj draperiji, dio prijestolja slikan okerom, bogato ornamentiran i obrubljen crnom vrpcom s bijelim biserima, dio crvenog jastuka s dragim kamenjem i dio modre haljine Tome Beketa, te dio njegova bijelog palija obrubljenog crveno sa crnim križem i vrlo mali dio crvenog biskupskog štapa, što ga je držao u desnoj ruci. Godine 1948. bila je u donjem redu očišćena dokraja sačuvana glava mladolikog sveca, koju je spomenuo Bersa. Restauratorskim radovima oko 1961. godine fiksirani su ostaci fresaka iz gornjeg reda, a u donjem redu očišćeni dijelovi odjeće spomenutog mladolikog sveca i otkriven gornji dio lika s uzdignutom desnom rukom i razvijenim rotulusom u lijevoj ruci. Odjeća mladolikog sveca sastoji se od duge haljine dugih rukava svijetloplave boje, ukrašene crvenom mrežom s bijelim krinovima unutar »očiju« mreže, obrubljene širokim vrpcama oker boje, s nizom bisera na crnoj podlozi, te tamnoplavog plašta — hlamide kojom je pokrivena svečeva lijeva ruka. Ispod haljine proviruje bijela tunika. Sačuvalo se samo lijevo stopalo u crnoj čizmi. Aureola je oker boje s jednostavnim obrubom. Na vanjskom lučnom rubu apside pronađeni su dekorativni frizovi s rom-

---

1 В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 23, 188.

2 G. Bersa, *L'arca e la capella di S. Anastasia nel Duomo di Zara*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku XXXI/1908, 14—16.



Sl. 2. Zadar, katedrala, apsida južne lađe, ostaci Krista i Ivana Krstitelja

bovima unutar kojih su dvobojni križoliki biljni motivi, a pri vrhu luka krugovi s nejasnim motivom. Na stepeničastom rubu vide se sa strana ostaci slikanih stupova.

Bilo je očito da se iza oltara na kraju južne lađe krije također apsida s freskama, pa je konzervator G. Oštrić oko godine 1959. dao probiti zid iza oltarne slike i tako smo ustanovili znatne površine zida pokrivenog freskama. Kad je 1965. godine porušen oltar, mogla se u cijelosti sagledati apsida i kompozicija likova u njoj.[3] Kompozicija je jednaka, bolje reći skoro jednaka onoj u sjevernoj apsidi, a i slikarski kvalitet joj odgovara. U kaloti je naslikan Deisis na tamnoplavoj pozadini. U sredini je Krist na prijestolju od kojega se sačuvao dio smeđe kose, fragment brade, aureola slikana okerom, obrubljena crno s dva niza bisera, sigla $\overline{XC}$ i lijevo rame pokriveno plavom draperijom. Naslućuje se silueta desne ruke koja blagoslivlje, gornji rub otvorene knjige i prsti lijeve ruke koji je pridržavaju. Na desnoj strani (na Kristovoj lijevoj), vidimo skoro cijeli svetački lik, uspravan, u stavu adoracije, kraj kojega piše vertikalno O—A (u ligaturi ὁ ἅγιος), IOHANNES i horizontalno BAPTISTA. Na žalost lice mu se nije sačuvalo, a od kose mali ostaci. Aureola, slikana poput Kristove, dosta se dobro uočava. Krstitelj nije odjeven u ikonografski karakteristično runo, nego u dugu haljinu slikanu u tonovima ciglastosmeđe boje i tamnosivi plašt kojim su mu pokrivene ruke do zapešća. Stopalo u sandalama slikano je okerom sa sivozelenim sjenama. Njemu simetrično vide se ostaci Bogorodičina lika: deo tamnoplave i smeđe draperije i siluete ruku u stavu adoracije. Od donjeg reda sa svecima sačuvani su, na desnom kraju apside, ostaci dvaju svetačkih likova. Pored jednog je vertikalni niz slova COSMAS; vide se ostaci draperije oko njegove lijeve ruke koja drži kutiju s polukružnim poklopcem ukrašenim biserima. Od drugog lika naziremo aureolu slikanu poput ostalih, ostatke smeđe kose, ostatke nekog predmeta ukrašenog biserima koje je držao lijevom rukom i draperiju desnog ramena. Pored glave vertikalno je napisano SANCTVS. Vjerojatno su bili prikazani jedan pored drugoga sv. Kuzma i Damjan. Na najdonjem dijelu apside vidi se relativno dobro sačuvan donji rub nabranog zastora bijele boje. Deisis je bio obrubljen trakom sastavljenom od ciglastocrvene i žućkaste vrpce između kojih je naslikan niz bijelih bisera. Prema rubu apside nalazi se još friz koji se sastoji od povezanih bijelih i crvenih rombova na plavoj pozadini[4] i još jedna traka crvena i žućkasta s biserima. Donji red svetačkih likova na modroj pozadini bio je obrubljen zelenom trakom. Vanjski stepeničasti rub apside oslikan je arhitektonskim motivima, stupovima s kapitelima[5] i pri dnu slikanim kamenim blokovima oker boje. Lukovi, pak, na rubu apside imaju na modroj pozadini friz povezanih krugova unutar kojih su dvostruke rozete slikane u kombinaciji zelene, crvene i žućkaste boje. Zid nad apsidom bio je obojen tamnoplavo. Na najgornjem rubu, ispod drvenog stropa lađe, nalazi se friz sa zelenom biljnom viticom na svijetloj pozadini. Koji se motiv nalazio između luka i tog friza ne može se ustanoviti, jer nedostaje žbuka na tom mjestu.

Na osnovu raznih ostataka likova i ornamenata možemo rekonstruirati izgled fresaka u apsidama. Kompozicije su bile skoro iste u obima. U gornjem dijelu, koji je obuhvaćao kalotu i dio zidne površine, bio je naslikan Krist na prijestolju kako desnom rukom blagoslivlje, a u lijevoj drži otvorenu knjigu. Sa strana simetrično su bila naslikana dva svetačka lika, u sjevernoj apsidi Toma Beket i Anastazija, u južnoj Bogorodica i Ivan Krstitelj. U donjem redu bilo je naslikano pet u sjevernoj, a šest svetaca u južnoj apsidi, također kao čitave figure, a u najdonjem dijelu nabrani zastor. Apside imaju stepeničasti okvir, na kojem su u

[3] U času otkrivanja jedva se sa desne strane nazirao lik u dugoj haljini, oštećenog lica uokvirenog tamnom bojom i pored njega natpis IOH... Pročitavši H kao N pretpostavio sam da je reč o liku svete Hionije koja se zajedno sa sv. Anastazijom štuje u zadarskoj katedrali. Tako sam naveo u vodiču kroz Zadar (I. Petricioli, *Zadar*, Zadar 1962, 35) i u članku *Romanika u Zadru* (Zadar, zbornik, Zagreb 1964, 557). U novom izdanju vodiča 1966. na stranim jezicima to je ispravljeno.

[4] Takav ornament naslikan je i na fresci u zvoniku crkve sv. Marije u Zadru iz XII st.

[5] Ti stupovi imaju crvena i smeđa »mramorna« debla i sive kapitele. Bilo ih je sa svake strane ukupno šest, jer su slikani po dva, jedan nad drugim i to na tri plohe stepeničastog ruba.

Sl. 3. Zadar, katedrala, apsida južne lađe, ostaci sveca u donjem redu



donjem dijelu, sa svake strane apside, bili naslikani stupovi, a na najdonjem dijelu (soklu) kameni blokovi. U gornjem lučnom dijelu okvira naslikani su bili ornamentalni frizovi, na sjevernoj apsidi rombovi, na južnoj krugovi. Bile su dekorirane i zidne plohe nad lukovima, ali se ne da rekonstruirati kompozicija.

Kad je Bersa objavio nalaz fresaka 1908. godine, problem datiranja je pokušao riješiti likom Tome Beketa (Tome iz Canterbury-ja), sveca čiji je kult skoro nepoznat u našim krajevima. 1177. godine boravio je u Zadru papa Aleksandar III, koji je upravo proglasio svetim Tomu Beketa, što je nekoliko godina ranije poginuo štiteći papine interese. Po Bersi, upravo je papa upoznao Zadrane i zadarskog nadbiskupa sa zaslugama tog engleskog prelata i s njegovom tragičnom smrću u svojoj katedrali, pa su se Zadrani požurili da ga naslikaju pored svoje zaštitnice, sv. Anastazije. Prema tome, freska je nastala potkraj XII st.; trebalo bi je otprilike datirati u predzadnji decenij tog stoljeća. Bersa nije tada vodio računa, a možda i nije ništa znao, o dvjema romaničkim građevnim fazama katedrale.[6] O dvjema građevnim fazama — prvoj prije križarskog osvajanja Zadra 1202. godine i o drugoj nakon toga, koja se može vezati uz posvetu katedrale 1285.[7] i uz 1324. označenu na nadvratniku glavnog portala — pisao je Cecchelli.[8] Istraživanjem G. Oštrića, nakon oslobođenja Zadra, ustanovilo se da je ta druga građevna faza bila zamašnija nego se ranije mislilo. Katedrala je tada bila produžena za dva

[6] Kasnije je Bersa uočio dvije faze. U radnji o katedrali, objavljenoj iza njegove smrti, on upozorava na zazidane romaničke prozore koje presijeca matronej katedrale i smatra da je matronej nastao nakon 1202 (*Per la storia delle chiese di Zara, Il Duomo*, Atti e memorie della società dalmata di storia patria, III—IV/1934/49).

[7] Farlati, *Illyricum sacrum*, vol. V, 80.

[8] C. Cecchelli, *Zara, Catalogo delle cose d'arte e antichità*, Roma 1932, 20.



Sl. 5. Zadar, katedrala, zap. zid, sv. Donat, detalj



Sl. 4. Zadar, katedrala, zap. zid, lik sv. Donata

traveja i povišena dobivši matronej nad sporednim lađama.[9] Lako je ustanoviti da su apside sporednih lađa nastale u drugoj fazi, jer je na sjevernom bočnom zidu vidljiv mali kružni prozor romaničke obrade koji je zazidan zidnom masom apside. Apside su, naime, sagrađene unutar perimetralnog zida i izvana nisu vidljive. Freske, dakle, pripadaju novijoj romaničkoj građevnoj fazi, kako sam na početku napomenuo. O slikarskim osobinama najviše podataka pružaju nam sačuvana glava mladolikog sveca, u sjevernoj apsidi, i draperija Ivana Krstitelja, u južnoj, dok nam detalji obrade aureola i ornamenata upotpunjuju predodžbu. Radi se o razvijenom bizantskom slikarstvu venecijanskog slikarskog kruga, slikarstvu koje stilski neposredno prethodi freskama u crkvi San Zuan Degola u Veneciji. Mekša modelacija lica mladolikog sveca, o kome je bilo riječi, sjenčenje nosa i podočnjaka širokim namazima, upućuje na modelaciju lica na freskama spomenute venecijanske crkve. No, frontalno koncipirano lice i bizantsko-romanički ornamenti ne dozvoljavaju direktnu komparaciju. Na žalost nestalo je lice Krstitelja, koje je bilo slikano u poluprofilu, slično likovima u San Zuan Degola, što bi nam pružilo više komparativnog materijala.[10] Razvijena draperija na liku Krstitelja može se usporediti s velikom ikonom »Bogorodice benediktinki« u Zadru koja se datira oko 1300. godine.

Od fresaka na nutarnjoj plohi fasade bila su odranije poznata dva medaljona, promjera 87 cm, na kojima su prikazana poprsja sv. Petra i Pavla.[11] Krajem 1956. dali smo ih očistiti i konzervirati. Lik sv. Petra, na jugozapadnoj strani portala, sačuvao se bolje od drugoga. Poprsje je naslikano na plavoj pozadini gdje čitamo i ime PETRVS. Svetac, odjeven u smeđi plašt, blagoslivlje i drži pred sobom

[9] Oštrić je ustanovio dilataciju na južnom bočnom zidu, na liniji između drugog i trećeg traveja od današnje fasade, gdje se jasno vidi oblik starije fasade s dekorativnim nizom arkadica, sličnim kao što ima današnja fasada.

[10] R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Roma 1964, fig. 3.

[11] Medaljone spominje Cecchelli i datira ih u XIII st. (o. c., 24).



Sl. 6. Zadar, katedrala, zap. zid, sv. Petar u medaljonu

ključeve. Odnos glave prema ramenima govori o određenim proporcijama tijela, o izduženom liku s malom glavom u odnosu na tijelo. Ističe se grafizam u obradi. Kako je lice manjih dimenzija detalji su crtani samo crnom linijom. Medaljon je obrubljen dvama kružnim okvirima oker boje između kojih je naslikan vijenac tamnocrvenih tulipana.

Potkraj 1976. godine, prilikom uređenja baroknog kora radi postavljanja novih orgulja, otkriveni su ispod sloja barokne žbuke ostaci likova i ornamenata slikanih fresko-tehnikom. Sačuvani ostaci dozvoljavaju idejnu rekonstrukciju kompozicije, kojoj su pripadali i medaljoni o kojima je bilo riječi, a koja je bila ovisna o glavnom portalu katedrale. Glavni likovi su slikani na visini lunete portala, čija je konstrukcija bila vidljiva i iznutra. Lijevo i desno od portala, u širini glavne lađe, bila su naslikana po dva svetačka lika. U osi onih bliže portalu, oko 1 m niže, naslikani su spomenuti medaljoni s poprsjima Petra i Pavla. Od likova najbolje se sačuvao onaj na sjeveroistočnoj strani do lunete. Predstavlja sv. Donata, jednog od zadarskih zaštitnika. Naslikan je unutar pravokutnika, omjera 1 : 2, širokog 1 m (sačuvan u visini od 175 cm). Pozadina je podijeljena u tri raznobojna dijela. Gornja trećina je tamnoplava, srednja je slikana okerom sa stiliziranim zelenim listićima koji simboliziraju neku vegetaciju na zemlji; najdonji pojas je svijetlozelen. Na plavoj pozadini napisano je svečevo ime. Lijevo vertikalni natpis ⸫cs DO[nat]VS, a desno, horizontalno u tri reda IADER[E] ARCHI[episco]PVS. Svetac je u odjeći nadbiskupa s mitrom i palijem.[12] Duga haljina, koja mu seže do gležanja, slikana je tamnocrveno sa crnim sjenama i sa sivim i bijelim odsjevima. Preko nje nosi dugu kazulu, koja mu pokriva ruke. Slikana je zelenom bojom toniranom prema sjenčenju nabora. Preko kazule je bijeli palij sa dugačkim crnim križevima, jednako slikanim kao na liku Tome Beketa u apsidi. Ispod desne ruke primjećuje se dio svečeve odjeće slikane okerom, bogato dekorirane crnim ornamentima. Osnovni ornament je crna mreža, a na rubu naslikan je niz kružića i rese. Desnom rukom svetac blagoslivlje, a lijevom, pokrivenom rukom drži knjigu slikanu također okerom sa crnim grafičkim ornamentima. Na glavi mu je bijela mitra s rubom slikanim okerom. Frontalno lice je vrlo pomnjivo slikano. Uski nos i razdjelci brade naglašavaju osovinu lica. Oči su velike, obrve i nadočni lukovi naročito su naglašeni. Za razliku od svetačkog lika u apsidi, ovdje je slikanje izvedeno uskim potezima kista. Takvom »grafičkom« tehnikom modelirani su ne samo pramenovi prosjede brade i kose (smeđa, siva, crna i bijela boja), nego i lica s uobičajenim bojama, od sivozelenih sjena, preko okera do rumenila na usnama i licu, te tamnosmeđe sjene na nosu. Aureola je oker boje s tankim tamnosmeđim obrubom. Slika je uokvirena uobičajenim rubom od dviju vrpca, ciglastocrvene i oker boje, tako da je crvena vanjska. Sa strane slike sačuvala su se dva vertikalna ornamentalna friza. Ornament je izrađen šestarom, presjecanjem krugova. Stvoren je tako motiv krugova, promjera 23 cm, unutar kojih se nalaze četiri obla odsječka koji uokviruju četverolatični cvijet. Polovine takvih cvjetova nalaze se između krugova, uz rubove. Ornament je naslikan na tamnoplavoj pozadini. Odsječci su bijelom sinusoidnom crtom podijeljeni u dvije polovine. Gornje polovine su naizmjenično oslikane zeleno i crveno, a donje sivo. Cvjetovi su slikani okerom i obrubljeni su bijelim biserima.

Od drugog svetačkog lika, na jugozapadnoj strani do portala, sačuvalo se samo lijevo rame i lijeva ruka, te okvir s krugovima slikan poput onoga kod lika sv. Donata. Svetac je odjeven u bijelu svećeničku haljinu (albu) obrubljenu okerom vezom sa crnim grafičkim ornamentima. Crni ornamenti vidljivi su i na albi, na rukavu i niže. Ruka drži oker knjigu ukrašenu crnim grafičkim ornamentima. Od ostalih likova, bolje reći od ornamenta koji ih je obrubljivao, sačuvani su tek neznatni tragovi. Za lik sv. Donata možemo reći da je to njegov najstariji ikonografski prikaz. Inače, on se i kasnije vrlo rijetko prikazivao. Koga su predstavljala tri ostala lika može se tek nagađati. Lik u albi mogao bi biti jedan od svetih đakona, Stjepan ili Lovro, kojima su u Zadru bile posvećene dvije crkve, no to se ne može tvrditi sa sigurnošću.

Slikarska faktura fresaka na fasadi, koja se očituje na liku sv. Donata uskim potezima kista u modelaciji lica,

Sl. 7. Zadar, katedrala, zap. zid, sv. Pavle u medaljonu



[12] To ne odgovara historijskoj istini. Donat, koji je živio početkom IX st., bio je biskup, a Zadar je dobio nadbiskupa tek 1152. U vrijeme kad se slikala freska ta je činjenica bila davno zaboravljena.

draperije i ornamenata, a na medaljonima, gdje su ljudska lica i draperije znatno manjih dimenzija, jednostavnom crnom linijom, odudara od blaže modelacije širim namazima na freskama u apsidama. Zbog toga smo ih odvojili u posebnu grupu. No, proporcije likova, zrelost u slikanju draperija, odnosi boja, sklonost minucioznijem dekoriranju govore o znatnoj srodnosti, odnosno o bliskom vremenu postanka.

Očito je da se nakon ili pri samom kraju građevinskih radova na glavnom portalu katedrale pristupilo i dekoriranju široke plohe na fasadi srednje lađe i, kako smo opisali, naslikana su četiri svetačka lika u gornjem redu i dva medaljona u donjem. Datiranje tih fresaka se mora povezati s izgradnjom portala. Kako je na njegovom nadvratniku uklesana godina 1324, slikanje se mora datirati ili u tu godinu ili, vjerojatnije, iza nje. Datiranje fresaka u apsidama je teže i moramo ga postaviti šire. Ipak je vjerojatnije da su te freske starije od onih na fasadi i mogu se povezati s podatkom o posveti katedrale 1285. godine s time da se on može uzeti čak kao terminus ante quem.

I jedne i druge freske spadaju u onaj venecijansko-bizantski slikarski krug, ili ako hoćemo jadransko-bizantski, prije pojave Paola Veneziana i gotičkih elemenata u venecijanskom slikarstvu.[13] Od takvog slikarstva sačuvalo se u Zadru i šire u Dalmaciji nekoliko reprezentativnih primjera na dasci slikanih raspela i ikona Bogorodice, koji se datiraju od zadnjih decenija XIII do prvih XIV stoljeća. Ove freske dopunjuju taj inventar i kad ih se konačno i dobro prezentira,[14] pružit će, uprkos svojoj fragmentarnosti, dosta podataka o slikarskoj tehnologiji i umjetničkoj vrijednosti. Do tada nek ovaj prilog posluži kao preliminarna publikacija.

[13] Fisković, međutim, ističe gotički karakter crteža (*Dalmatinske freske*, Zagreb 1965, 15).

[14] Freska mladog sveca u sjevernoj apsidi rekonstruirana je prema Bersinom opisu crtežom na svijetloj pozadini. Taj crtež je jako nametljiv, tako da se fragmenti freske dovoljno ne ističu. Potrebno je to prvom prilikom korigirati.

Les vestiges de fresques dans la cathédrale de Zadar

Ivo Petricioli

Dans la cathédrale de Zadar, consacrée à Ste Anastasie, l'on a découvert plusieurs fragments de décoration al-fresco. D'après leurs caractéristiques picturales, il convient de les diviser en deux groupes, à savoir: 1e les fresques dans les absides latérales et 2e les fresques sur le mur ouest.

Les fresques de l'abside de la nef septentrionale, découvertes dès 1905, ont subi depuis de graves endommagements, si bien qu'aujourd'hui nous n'en pouvons voir dans la demi-calotte que des fragments de l'image de St. Thomas Becket, évêque de Canterbury et du Christ trônant, pendant que la troisième figure, celle de Ste Anastasie, remarquée en 1905, a complètement disparue. Dans la zone inférieure l'on voit représenté un jeune saint somptueusement vêtu, et les restes, à peine perceptibles, d'une figure ascétique qui lève sa main droite. Dans l'abside de la nef méridionale l'on a aussi découvert récemment des fresques. Dans le cul-de-four se trouve la figure de St. Jean Baptiste assez bien conservée, et dans la zone inférieure rien que des fragments de deux saints.

Depuis longtemps déjà l'on avait remarqué sur le mur ouest deux médaillons avec les bustes de St. Pierre et de St. Paul. Vers la fin de 1976, l'on découvrit la figure assez bien conservée de St. Donatus et les vestiges de celle d'un autre saint en vêtement sacerdotal. Sur la façade, à gauche et à droite de la lunette du portail étaient répartis les portraits de quatre saints, deux de chaque côté, dans des cadres somptueux ornés de motifs géométriques et végétaux, au-dessus des médaillons déjà mentionnés qui flanquaient le portail.

Ces deux groupes de fresques font preuve d'une haute qualité picturale et technique. Il s'agit de la peinture vénéto-byzantine de la seconde moitié du XIIIe et du début du XIVe siècle. La peinture des fresques du mur ouest se rattache à l'année 1324 gravée sur le linteau du portail, étant donné que ces fresques ont été conçues comme partie intégrante de la construction du portail. Les fresques de l'abside ne peuvent pas être datées plus précisément, mais elles sont probablement plus anciennes que celles de la façade et pourraient dater de la consécration de la cathédrale en 1285, date qui nous est confirmée par des sources historiques.

Иконографске забелешке из Дечана

Јанко Радовановић

Сликарство манастира Дечана, по мноштву композиција и разноврсности садржаја, спада у једну од најбогатијих ризница српске и византијске уметности. Завршено 1348, односно 1350. године, оно се одликује и разноврсношћу ликовног и тематског схватања.

1. *ДРВО ЖИВОТА* — СИМВОЛ ХРИСТА

Овде ће бити речи о једној композицији из циклуса Књиге постања у којој се налазе две сцене. У првој *Боī ūражи објашњење од Адама и Еве о ūрвом īреху*, а друга приказује *Изīнансūво ūрародиūеља из раја.*[1] На већем делу композиције приказан је зидом опасан рај са растињем, као што је то уобичајено у средњовековном сликарству. У средини раја је *Дрво живоūа* са мноштвом плодова, између којих се, у крошњи, налази попрсје детета приказаног са кратком косом и нимбом. У левом делу стоји Бог, насликан као Исус Христос, са испруженом десном руком, у говорничком ставу. Испред њега пуже дугачка змија подигнуте главе и језиком палаца пут Христа. Ту је и Адам, лева му је рука испружена, а десном показује на Еву, која стоји иза њега са подигнутим рукама. Прародитељи преко бедара имају лишће које представља симбол њиховог греха. На вратима раја је херувим.

На десном делу композиције је *Изīнансūво из раја.* Адам и Ева су наги. Адам, окренут рају, плаче испруживши десну руку. Испред њега, мало погнута, Ева такође плаче. Натпис је доста оштећен.[2] Читљиво је само: ,,вь печалѣхь снѣси и вс... и жив...“ (сл. 1). Вероватно је гласио: ,,вь печалѣх снѣси тѹю всѧ дни живота твоегѡ“.[3]

По В. Р. Петковићу попрсје у медаљону на Дрвету живота симболише глас Божји, који изриче проклетство змији, човеку, жени и земљи.[4] Он је нашао аналогну сцену на бронзаним вратима цркве у Аугзбургу. Ту је приказана једна глава како провирује између грана Дрвета сазнања, док се лево и десно од дрвета извија по једна змија над којима Бог изриче проклетство.[5]

Међутим, овакво тумачење попрсја детета у крошњи Дрвета живота на фресци у манастиру Дечанима није довољно документовано. Оно не може бити симбол гласа Божјег јер је Христос испружио десну руку као да говори Адаму, тј. он је представљен како баца проклетство на Адама, Еву и змију-ђавола. Ми сматрамо да дечје попрсје приказује Христа, а Дрво живота је његова праслика. Према библијском сведочанству, Дрво живота, засађено усред раја,[6] рађало је плодове који су чували тело човечије од болести и смрти.[7] Новозаветна паралела овоме су речи Христове: ,,Ко једе моје тело и пије моју крв — има живот вечни, и ја ћу га васкрснути у последњи дан. Јер моје тело је право јело, и моја крв је право пиће.“[8] Према томе, Дрво живота на фресци у манастиру Дечанима има значење праслике Христа, а његови плодови су евхаристијски дарови, тј. тело и крв Христова. Зато се пева на литургији: ,,Красенъ бѣ и добрь снѣдь, иже мене оумертвивый плодъ. Хрїстосъ есть древо животнное, ѿ негоже ꙗдый не оумираю, но вопїю съ разбойникомъ, помѧни мѧ господи, во царствїи твоемъ.“[9] Дрво живота је симбол Христа, што је приказано медаљоном Емануила у крошњи дрвета, а рај је праслика Богородице, иако то сликом није наглашено: ,,Рай словесенъ дѣво ты была еси, прозѧбшїй древо жизни: егоже причѧщсѧ адамъ, смертнагѡ плода избависѧ.“[10] Богородица је: “новоцвѣтнный безмертїѧ рай, и красенъ воистинѹ показалсѧ еси, древо жизни въ тебѣ насажденное богоначальнѣше чрево носѧщи и рождающи.“[11]

Идући трагом средњовековне апокрифне књижевности, нашли смо примере у којима се под појмом Дрвета живота схвата Христос и Дух свети као савршенија новозаветна паралела.[12] У западној редакцији легенде о одласку Сита у рај пред Адамову смрт, говори се да је херувим провео Сита кроз цео рај и показао му Дрво живота које се налазило у средини раја. Оно је било толико велико да је досезало до неба. На његовом врху Сит је видео мало дете. Херувим му је објаснио да је дете Христос који ће доћи, родиће се од Деве Марије, претрпеће смрт на крсту да би спасао род човечији од греха.[13] У Палеји са тумачењем се каже да се херувим, који је чувао Дрво живота, удаљио од њега у време када је Христос био распет на крсту на Голготи. Он је својом крвљу спрао Адамов грех.[14] Христовом жртвом на

---

1 1 Мој. 3, 8—19.

2 В. Р. Петковић, *Манасūир Дечани*, II, Београд 1941, 47—48, 67, таб. LXXXVIII. У другим сценама из Књиге постања из манастира Дечана у Дрвету живота није сликан медаљон Христа, као ни у бројним представама пада прародитеља које доноси S. Esche (*Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf 1957, 27—48, Taf. 6—10) и Е. К. Рѣдинъ *(Христіанская топографія Козьмы Индикоплова по греческимъ и русскимъ спискамъ*, I, Москва 1916, 337—348, рис. 398—414).

3 1 Мој. 3, 18.

4 1 Мој. 3, 8—19.

5 A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzentüren des frühen Mittelalters*, Marburg 1926, 30, Taf. 91. О сликању Дрвета живота види: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, 259—268; *Reallexikon für Antike und Christentum*, II, Stuttgart 1966, 24—27.

6 1 Мој. 2, 9; 3, 22; Откр. 2, 7; 22, 2.

7 Јован Дамаскин, Migne, *PG* 94, 916.

8 Јн. 6, 54—55.

9 Октоих, гл. 7, у недељу на литургији, на блажени: Новъ намъ ꙗвиласѧ еси пречистаѧ богородице. не смертное древо, но животное ꙗкѡ садъ без'сѣмене прорастивши господа, имже безсмертною жизнїю питаемсѧ вси (Канон Богородици на малом повечерју, у понедељак, гл. 2, 8 песма, 1 тропар).

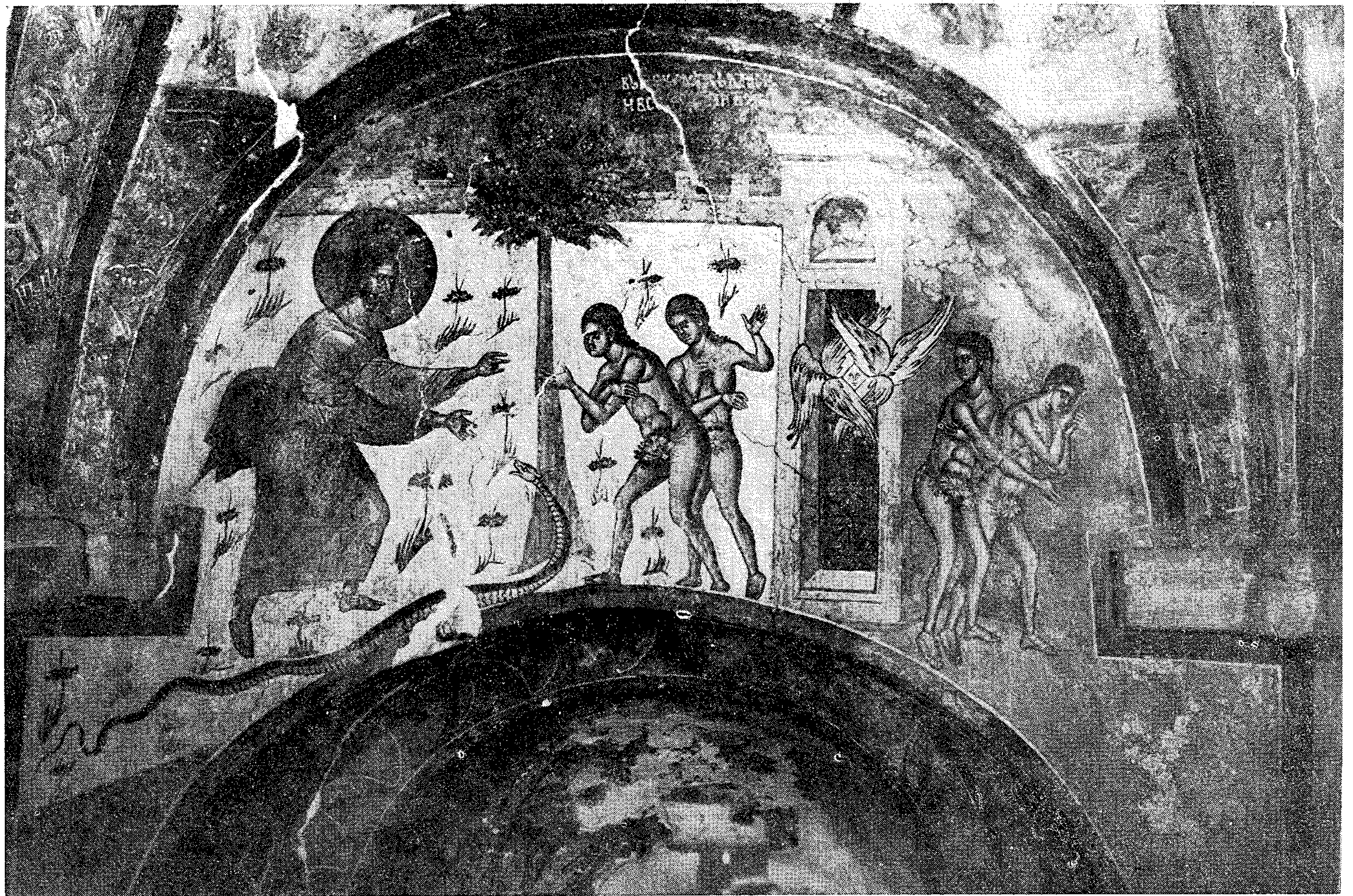
10 Канон Богородици у недељу на повечерју, глас 3, 7 песма, 3 тропар.

11 Минеј за децембар, 5 дан, 4 песма канона: Древо ты ꙗвиласѧ еси дѣво живоносное воистинѹ, плодомъ твоимъ льстиваго ѕмїѧ оумерившее, человѣкѡмъ же животъ рождьши хрїста бога (Канон Богородице на малом повечерју у понедељак, гл. 1, 6 песма, 2 тропар; упореди канон у среду на повечерју, глас 1, песма 5, 1 тропар).

12 И. Я. Порфирьевь, *Апокрифическія сказанія о ветхозавѣтныхъ лицахъ и событіяхъ по рукописями Соловецкой библіотеки*, Спб. 1877, 32—33.

13 *Исūо*, 33.

14 ...когда ли ѿступи хѣроувим ѿ древа животаго. не ꙗгда ли сѧ въдроужи на мѣсте краниевѣ зовомоꙗ голгофа. рекъше любьзньноꙗ [лобное] тоу пропѧтү бывшю ісоүс. и абиꙗ прорази камень чѣтьнаѧ та гна кровь до главы адамовн. И очищьшию оѣти. да то видѣ хѣроувимъ оүстүписѧ ѿ древа животнаго... *(Палея толковая по списку сдѣланному въ г. Коломнѣ вь г. 1406.* Выпускъ первый. Трудъ учениковъ Н. С. Тихонравова, Москва 1892, л. — стр. 81).



Сл. 1. Манастир Дечани, око 1348, Бої тражи објашњење од Адама и Еве о ūрвом їреху, Дрво живоūа и Изїнање Адама и Еве из раја

крсту људи су стекли плодове бесмртности, а причешће телом и крвљу његовом залог су очишћења и обновљења.[15]

У манастиру Дечанима, у сценама *Бої тражи објашњење од Адама и Еве* и *Изїнање из раја*, Бог је проклео змију, прародитеље и земљу. Змију је Бог осудио да се на трбуху вуче и прах да једе,[16] а то је знак понижења и презрења.[17] У речима Божјим змији, која је преварила Еву — а симбол је греха и проклетства — дато је прво обећање о Месији Христу: „И мећем непријатељство између тебе и жене, и између семена твога и семена њезина; оно ће те сатрти у главу, а ти ћеш га у пету уједати“.[18] Под сликом змије крије се ђаво. Жена није Ева, већ Богородица;[19] она ће родити Христа, који ће својим страдањем, смрћу на крсту и васкрсењем размрскати главу змије-ђавола.[20] Помирење људи с Богом извршио је Христос,[21] а његов лик је приказан у медаљону у крошњи Дрвета живота.

Дрво живота, на коме је медаљон са ликом Христа, насликано је 1561. године у припрати Пећке патријаршије, у композицији „вь неделю ѿ изгнана адамꙋ “, тј. Сиропусну недељу. То је прва недеља пред Ускршњим постом. На композицији је приказан ограђен рај из кога истичу четири рајске реке. У средини је Дрво живота са плодовима и медаљоним са ликом Христа-Емануила, који има око главе крстасти нимб. Десно од Дрвета живота приказани су Адам и Ева, обучени у „одежды боготканныѧ“. Одеждею мѧ ѡблеклъ еси боготканною спас во едемѣ, ꙗкѡ благоꙋтробень: азъ же твою преступихъ заповѣдь, вѣровахъ лстивомꙋ, и нагъ видѣх сѧ ѡкаѧнный“.[22] Адам на глави има круну, јер је био „цар свих животиња и птица“[23]: „иногда царь сый земныхъ всѣхъ созданїй божїихь“.[24] Змија-ђаво наговара Еву да једе плод забрањеног воћа. У левом делу композиције, арханђео са исуканим мачем изгони Адама и Еву из раја. Изван раја приказан је Адам како копа земљу, док Ева у колевци љуља дете које је „с муком родила“ (сл. 2).[25] Можда је композиција из Пећке патријаршије илустрација стихире из службе у Недељу о изгнању Адама с којом се у потпуности слаже: „Одежды боготканныѧ совлекохсѧ ѡкаѧнный, твое божественное повелѣнїе преслꙋшавъ господи, совѣтомъ врага, и смоковнымъ листїемъ, и кожными ризами нынѣ ѡблекохсѧ, потомъ бо ѡсꙋжденъ быхъ хлѣбъ трꙋдный снѣсти, тернїе же и волчецъ мнѣ принести, земля проклята бысть: но въ послѣднѧѧ лѣта воплотивыйсѧ ѿ дѣвы, возвавъ мѧ введи паки въ рай“.[26]

Јеромонах Лонгин, један од сликара припрате, монах Пећке патријаршије, највећи је српски сликар из друге половине XVI века. Њему је било добро познато фреско-сликарство Дечана, будући да је у њима често боравио и насликао више икона и саставио акатист св. Стефану првомученику,[27] те је у композицију Недеље о изгнању Адама унео у Дрво живота и медаљон са ликом Христа-Емануила, угледавши се на дечанског сликара из средине XIV века.

---

15 Јн. 6, 50—55.

16 1 Мој. 3, 14.

17 5 Мој. 32, 24; Мих. 7, 17.

18 1 Мој. 3, 15.

19 Ис. 7, 14; Лк. 2, 7; Гал. 4,4; Откр. 12, 13, 17.

20 Рим. 16, 20; Лк. 10, 17—20.

21 Мт. 1, 23; Рим. 5, 11; Кол. 1, 20.

22 У Сиропусну недељу, на литургији, 2 стихира на блажени. Ко је лишен одеће, лишен је блаженства и учешћа у царству Христовом (уп. Мт. 22, 11—13).

23 1 Мој. 1, 26, 28; уп. Пс. 8,6.

24 У Сиропусну недељу, јутрење, 1 стихира на хвалите.

25 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 96, 163, сл. 12. Сиропусна недеља — о изгнању Адама и Еве из раја — сликана је у цркви Св. Николе у Великој Хочи, око 1577. године, слично је приказана у Пећкој патријаршији, али се у крошњи Дрвета живота не налази медаљон Христа-Емануила (С. Петковић, *нав. дело*, 178, сл. 57—58.)

26 У Сиропусну недељу, на вечерњи, 2 стихира на Господи возвах. Адам и Ева помињу се у служби Недеље праотаца пред празник Христовог рођења, као и у литургији Василија Великог и Јована Златоуста.

27 С. Радојчић, *Мајстори старої српскої сликарства* (САНУ, Посебна издања CCXXXVI, Археолошки институт, 3) Београд 1955, 73—77, 109—110. Ту је и сва старија литература; С. Петковић, *нав. дело*, 44—46.

Пад прародитеља Адама и Еве често је илустрован у црквеној уметности, почевши од фресака у катакомбама па до XVII века,[28] те се нећемо упуштати у детаље који су у науци добро познати.

2. СУНЦЕ И МЕСЕЦ У КОМПОЗИЦИЈИ ВАСКРСЕЊА ХРИСТОВА

У Дечанима је Васкрсење Христово (Въскрсеније) приказано Силаском у ад. Оно је део циклуса Великих празника у поткуполном простору. На средини композиције је Христос (іс҃ хс҃) у слави. У левој руци држи осмокраки крст, док десном подиже Адама из гроба. Стоји на персонификацији ада у облику окованог старца који лежи на разрушеним вратима крај којих су разбацани поломљени клинови, браве и алке. Поред Адама су Ева и Авељ са пастирским штапом. У другом саркофагу, у предњем реду, су цареви Давид, Соломон и Јосија. Са леве стране Христове су анђели раширених крила, сваки држи по белу сферу на којој су две допојасне фигуре обучене у царске одежде са круном на глави. Испод анђела, на дну ада, седе две полунаге особе. Прва је испружила руку ка Христу, а друга, подупрвши руком главу, седи у ставу који изражава очајање. У саркофагу иза њих стоје Јован Претеча и још два пророка.[1] Изван ада су два анђела са лабаром у рукама (сл. 2).[2] Лево на луку је пророк Софоније (прoрокъ Софоние) са свитком у левој руци на коме је текст: „Тако глетъ Гдь потрьпите въ днь въскрьсенїа моего".[3] На луку са десне стране Васкрсења стоји пророк Давид (прoрокъ Двдъ) обучен у царску одећу са свитком у руци: „да въскрьнеть бгъ, и разидоут се врази него."[4] Оба пророка прорекла су Христово Васкрсење.

Неуобичајени детаљ ове фреске — допојасне фигуре на сферама које носе анђели (сл. 3) — чини је интересантном и изузетном. В. Петковић је сматрао да је њихов смисао тешко решити.[5] По његовом мишљењу оба лика су персонификација Сунца, јер се Христос у црквеним песмама назива „сунце правде".[6] У прилог своје претпоставке он наводи дела апокрифне књижевности, где се говори о анђелима који свако вече приносе божјем престолу сунчев венац.[7] По њему анђели би могли бити Михаил и Гаврил, који се у часу васкрсења заузимају за Јевреје, или два анђела који у сцени Васкрсења носе душе умрлих.[8]

Пошто је до сада непознат непосредни литерарни извор који је послужио за илустрацију ове композиције,

---

[28] О сликању Пада прародитеља види: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, 44—61; H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonografie*, I, Wien 1959—1967, 35—51; *Reallexikon für Antike und Christentum*, II, Stuttgart 1966, 40—54.

[1] В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 30—31 таб. CLXXIX, CLXXX.

[2] Тако су анђели приказани поред Хетимасије у Васкрсењу Христовом у Грачаници око 1320. године (J. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8, Београд 1977, 34, 40, сл. 1,3.)

[3] Соф. 3, 8.

[4] Пс. 67 (68), 1.

[5] В. Р. Петковић, *нав. дело*, 30—31, 61—62.

[6] Мал. 4,2; F. Dölger, *Antike und Christentum*, Bonn 1936, 109 ff. У народном веровању помињу се два, па и три сунца. На небу се заиста могу каткад видети више сунца, што је више пута забележено у историји: у години 636, 1118 (два пута Месец), 1157 1492: Ђ. Стојановић, *Из науке о светлости* (Српска књижевна задруга, 28), Београд 1895, 96—97. То је добро позната појава халоа, односно пархелија. Код пархелије види се лево и десно од Сунца један или два светла круга у величини Сунца, само много слабијег сјаја. Од ове појаве настала је легенда о земљи коју обасјавају увек два или три Сунца: Н. Ђ. Јанковић, *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба* (Српски етнографски зборник, LXIII, друго одељење Живот и обичаји народни, 28), Београд 1951, 36—39. На фресци у манастиру Дечани није приказана пархелија — два сунца. Два сунца помиње и средњовековни козмограф (St. Novaković, *Odlomci srednjovekovne kosmografije i geografije*, Starine JAZU XVI, Zagreb 1884, 52).

[7] В. Р. Петковић, *нав. дело*, 62, позивајући се на Й. Ивановъ, *Богомилски книги и легенди*, София 1925, 198.

[8] В. Р. Петковић, *нав. дело*, 62.

Сл 2. Манастир Дечани око 1348, Васкрсење Христово





Сл. 3. Манастир Дечани, око 1348, Анђели носе Сунце и Месец, детаљ Васкрсења Христовог

износимо неке предлоге за решење њене тематике. Почећемо од повезаности небеских светила (тела) са сценама Христовог страдања и искупљења. У Распећу се Сунце и Месец сликају као диск у коме је приказана људска глава у профилу или биста.[9] Сунце се ту налази као непосредна илустрација речи из јеванђеља, које говоре да је пред смрт Христову на крсту оно изгубило своју светлост,[10] и да је била тама од шестога до деветога часа.[11] Међутим, месец се не помиње. Могло би се претпоставити да је сликар помрачење сунца за време распећа довео у везу са будућим догађајима за време другог Христовог доласка на дан Страшног суда, а који ће се догодити на дан Пасхе — Ускрса.[12] Тако ће се на дан Страшног суда сунце помрачити, а месец неће давати светлости,[13] тј. сунце ће се претворити у таму а месец у крв.[14] Страшни суд биће на Голготи, месту Христовог распећа. Као што се при Христовом страдању земља тресла и васкрсавали мртви, тако ће бити и у време Страшног суда,[15] па се зато Сунце и Месец сликају у сценама Распећа и Страшног суда.

Јеванђеља сведоче да је за време Христовог страдања само сунце изгубило светлост. Међутим, у црквеној поезији се говори да су „сва небеска светила светлост изгубила".[16] У песмама на Велику суботу, кад се слави Христов силазак у ад, помињу се сунце и месец, што је, највероватније, утицало да се поред Сунца слика и Месец у композицији Силаска у ад. „Ужасну се земља, и сунце се, Спаситељу, сакри када ти, незалазна светлост, Христе, зађе у гроб телом."[17] Христова слава — мандорла — на фресци је већих димензија и сјајнија је од Сунца и Месеца. „Под земљу залазиш, Спаситељу, сунце правде, зато се месец, који те роди, помрачава жалошћу, лишен твога гледања.[18] Зашао си Створитељу светлости и за тобом зађе светлост сунца, а створење дрхти проповедајући те као Створитеља света."[19] У канону на Ускрс каже се да „пакы изъ гроба красное правды намъ возсїя солнце".[20] Сунце и Месец су унети у дечанско Васкрсење Христово, највероватније према песмама Велике суботе и Ускрса. Само су му додата два анђела који носе Сунце и Месец.

---

[9] Н. В. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, преимущественно византийскихъ и русскихъ*, Спб 1892, 318—346, 368—369; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 407—454.

[10] Лк. 13, 45. По Шестодневу Јована Егзарха бугарског, да Христос није био господар неба, не би га проповедале звезде с неба. Да није био владалац сунца, не би се оно у таму обукло док је висио на крсту. „Христос на крсту — сунце у мраку. О, чуда! Створење не може поднети хулу на Господа. Сунце помрачи да ти разумеш (познаш) да је на крсту владалац сунца. Земља се потресе, о томе Давид рече: ‚Он погледа на земљу и она се тресе'", Пс. 103 (104), 32 (R. Artzetmüller, *Das Hexameron des Exarchen Johannes*, IV, Graz 1966, л. 168v—168c, S. 461—463).

Сунце је помрачило у моменту када је Каин убио Авеља (1 Мој. 4,8), а Авељ је праслика Христа и његовог страдања. Авељ је насликан на фресци Васкрсења у Дечанима како држи пастирски штап.

По српском рукопису Космографије из XV века, помрачење сунца бива стога што нам месец заклони сунчеву светлост својим телом (St. Novaković, *нав. дело*, 50—51).

[11] Мт. 27, 45; Мк. 15, 33, Лк. 23, 44—45.

[12] Л. Мирковић, *Хеортологија или Историјски развитак и богослужење празника Православне источне цркве*, Београд 1961, 176.

[13] Мт. 24, 29. У време суда над Вавилоном, који је праслика Страшног суда, сунце је помрачило о рођају своме, а месец није пустио светлост своју као и звезде (Ис. 13, 10; уп. Јез. 32, 7).

[14] Дел. ап. 2, 29; Откр. 6, 12.

[15] Н. В. Покровскій, *Страшный судъ въ памятникахъ византійскаго и русскаго искусства*, Труды VI археологическаго съѣзда въ Одессѣ, т. III, Одесса 1887, 336—337, 341—342.

[16] Триод цветни, у уторак 5 недеље по Пасхи, 9 песма канона, 1 тропар.

[17] Вел. субота, јутрење, Статија II, 75. Небеска светила, Слове, скривају светлост, када си се ти Сунце, сакрио под земљу (Статија II, 79).

[18] Исто, Статија II, 97.

[19] Исто, Статија II, 102. Христе мој, видевши тебе невидљиву светлост где се без даха сакриваш у гроб, ужасну се сунце и помрача светлост (Статија II, 123).

[20] Ускрс, јутрење, 4 песма канона, 2 тропар; уп. ирмос 5 песме канона и икос; уп. ирмос 3 песме канона.

Сунце и Месец приказани су у композицији Христовог силаска у ад на ексултету из катедрале у Барију (бр. 1), који је исликан око хиљадите године. Сунце које зрачи с леве а Месец између звезда с десне стране, приказани су као допојасне фигуре у два медаљона, изван ада. На глави имају круне, коса им је дуга, руке испружене ка Христу, који се налази у аду. Сликар је у композицију унео ова небеска светила да би истакао ведру светлост што је на земљу и човечанство донео васкрсли Христос[21].

Требало би истаћи још једну идеју изражену илустрацијом Сунца и Месеца у Силаску у ад. Ова два светила су тесно повезана са идејом искупљења и значењем празника Ускрса. Сунце и месец су створени четвртог дана стварања света. У прва три дана није било сунчеве светлости, што је праобраз тродневног лежања у гробу Христа. Као што је у прва три дана стварања света „... дрьжало бо тварь и дрьскова. и дымылена и іеще не вь сиявшю на ню слънцю", тако је у време Христовог страдања „дрьжала бяше тварь", „земља се затресе, стене се распадоше и гробови се отворише, дан се у ноћ претвори, завеса се црквена поцепа, и сва твар се тресаше. А када је засијало сунце правде, Спаситељ наш устао је из гроба, настала је светлост дана која народе обасјава вером."[22]

У старим рукописима се говори да је сунце постало од сузе, која је канула у свемир из Божјег ока приликом стварања човека, пошто се Бог сетио да ће ради људи бити мучен и распет.[23]

И месец је везан за искупљење људи. У старим рукописима се објашњава да је месец имао јачу светлост од сунца, али ју је изгубио за казну, што се једини злурадо смејао када је сва земаљска и небеска природа оплакивала пад првих људи (Адама и Еве), те је зато Бог уредио да му светлост тавни, да брзо стари и поново се рађа.[24] А Христос је дошао на свет, страдао на крсту и душом сишао у ад да би спасао Адама, Еву и њихове потомке од греха и извео их из ада.[25] Месец и његове мене се упоређују са човековим животом.[26]

На дечанском Васкрсењу Сунце и Месец су приказани као владари са круном и царском одећом. Овако се они понекад сликају у Распећу, почевши од ампула из Монце па до XVII века.[27] Налазимо их у Топографији Козме Индикоплова.[28] По средњовековном веровању Сунце је персонификовано у виду огњена човека-цара, а Месец у виду жене-царице. У апокрифу о Варуховом виђењу, Сунце-цара, са огњеним венцем на глави, носе анђели при његовом опходу по небеском своду; пошто се умори, прешавши сав пут од истока до запада, анђели му скидају венац с главе и полажу на божји престо да се очисти од нечистоће, коју је примило пролазећи земљом, пуном људских грехова. Док на земљи влада ноћ оно се одмара, чувано од четрдесет наоружаних стражара.[29] У апокрифној књижевности месец се замишља као жена-царица — коју на кочијама вози двадесет анђела.[30]

На дечанском Васкрсењу Сунце је приказано у облику дискоса који је нешто већих димензија од Месеца, јер, по Шестодневу Јована Егзарха бугарског, оно има у пречнику 50.000, а месец 40.000 стадија.[31] Сунце је на фресци приказано са светлијим ликом од Месеца, будући да му је светлост седам пута јача од светлости месеца,[32] односно сунце даје своју светлост месецу.[33] Сунце и Месец се замишљају у облику дискоса,[34] круга,[35] ока и др.

Сунце и Месец на дечанском Васкрсењу носе анђели, иако се не рађају и не залазе у исто време. Да анђели носе ова два „светила" говори се у Библији: „Нису ли то све службени духови (анђели) послани да служе."[36] О томе говори и псалмопевац.[37] У Палеји с тумачењем, према наведеним речима, анђели носе небеска светила;[38] тако се говори и слика и у Топографији Козме Индикоплова.[39] У Варуховом виђењу се каже да сунце после заласка носе анђели са престола на престо, а када се одмори анђели га поново узимају и преносе на исток, одакле ће опет кренути на свој свакидашњи пут по небеском своду. Као први његов излазак у једној години сматра се његова појава на Велики дан — на Ускрс.[40] У Сунцу живе анђели, они га

---

[21] M. Avery, *The Exultet Rols of South Italy*, II, Plates, Princeton 1936, 12, Pl. VIII, 7; F. Barbudi, *L'Exultet di Bari del secolo* XI, Archivo storico Pugliese, 10, Bari 1957, 76, 120—121, tav. 5. Сматра се је сликар ове композиције био учени теолог.

[22] *Палея толковая по списку сдѣланному въ г. Коломнѣ въ 1406 г.* Выпускъ первый. Трудъ учениковъ Н. С. Тихонравова, Москва 1892, л. 4; В. Успенскій, *Толковая палея*, Казань, 1876, 16.

[23] St. Novaković, *Bugarski zbornik, pisan prošlog vieka narodnim jezikom*, Starine JAZU, VI, Zagreb 1874, 48; В. Мочульскій, *Слѣды народной Библіи въ славянской и древне-русской письмености.* Одесса 1893, 58, 67; рукопис Чтења (у даљем тексту Чтења), писан 1627/28. године, л. 63б—64а у Музеју Српске православне цркве — Збирка Радослава М. Грујића, бр. 100. О постанку сунца и месеца опширније види Р. М. Грујић, *Космолошки проблеми по нашим старим рукописима*, Годишњак Скопског Филозофског факултета I, Скопље 1930, 191—194; R. Aitzetmüller, *нав. дело* IV, 1—476.

[24] Чтења, л. 78а.

[25] 1 Петр. 3, 18—19; 4, 6; Јевр. 2, 14, 16; 1 Кор. 15, 20—22; 55; Еф. 4, 8—9; Откр. 1, 19.

[26] Тако се у Палеји с тумачењем каже да месец знамењује човечије биће; као што се месечевом рађању радују људи, тако се рођењу детета радују родитељи, браћа, суседи и пријатељи. Месец што више расте, светлост му је јача, тако и човек јача са растом. Пошто месец постане пун, почиње да се смањује. Тако и човек. Достигавши савршенство, његова снага смањује се у старости и он ускоро умире. Месец се поново рађа, а људе ће васкрснути Христос (*Палея толковая*, л. 8—9; В. Успенскій, *нав. дело*, 23; уп. R. Aitzetmüller, *нав. дело*, л. 164е, S. 433). У неким старим рукописима се каже да је месец постао од лица божјег (Чтења, л. 62а; *Ст. Новаковић, Бугарски зборник*, 48; Gj. Polivka, *Opisi i izvodi iz nekoliko jugoslavenskih rukopisa u Pragu*, Starine JAZU, XXI, Zagreb 1889, 208; В. Мочульскій, *нав. дело*, 67—68; исти, *Анализъ стиха о Голубиной книгѣ*, Одесса 1887, 238).

[27] О сликању Сунца и Месеца са венцем владарским на глави види Н. В. Покровскій, *Евангеліе*, 368—369.

[28] *Книга глаголемая Козмы Индикоплова. Изъ рукописи Московскаго главнаго архива, Министарства иностранныхъ дѣлъ, Минея четія митрополита Макарія* (*новгор. списокъ*), *XV в. мѣсяцъ августь дни 23—31* (Собр. кн. Оболенскаго Но 159), С. Петербургъ 1886, 150; Е. К. Рѣдинъ, *Христіанская топографія Козмы Индикоплова по греческимъ и русскимъ спискамъ*, I, Москва 1916, 121—23, 149—165, рис. 99, 129—130, 134—148, 152—155; В. Моле, *Минијатуре једног српског рукописа из год. 1649 са Шестодневом бјр. ексарха Јована и Топографијом Козме Индикоплова*, Споменик СКА, 44, Београд 1922, 76, таб. XXII, сл. 41; у припрати манастира Леснова, из 1349. године, у композицији Хвалите Господа, у великом кругу приказан је мањи и у њему глава Сунца са круном на глави, док на све стране шири троугласте зраке, симбол огња. Ово Сунце држи у рукама људска фигура, очигледно некадашњи пагански бог Сунца, словенски Дајбог, која је узјахала аждају (N. Đ. Janković, *Astronomske minijature*, Popularna naučna knjiga, Prirodne nauke, 1, Beograd 1961, 168; С. Радојчић, *Лесново*, Београд 1971, 20, 34).

[29] Чтења, л. 76а—77б; A. Vaillant, *Le livre des secrets d'Henoch*, texte vieux-slave et traduction français (Texte publiés par l'Institut d'Etudes slaves, IV), Paris 1952, 10—14. Сунце се замишља као цар у човечијем облику и назива се Богом (N. Đ. Janković, *Astronom. min.* 57, 60—63; ту су наведени извори). Жарки зраци које испушта Сунце, дало је представу о светлом нимбу, коју окружује његов лик, или му се на глави налази круна, украшена драгим камењем које блиста (А. Афанасьевъ, *Поетическія возренія Славянъ на природу*, I, Москва 1866, 65, 82, 214, 218—219; томъ II, Москва 1868, 541—42). У српским народним песмама обраћа се цару: „Светли царе — огрејано Сунце! Светли царе — круно позлаћена! (В. С. Караџић: *Српске народне пјесме*, I, У Бечу 1841, 159—160).

[30] Чтења, л. 77б—78а; A. Vaillant, *нав. дело*, 12—14; у народном веровању Словена месец се замишља као цар или царица (Чтења, 77б—78а; Р. М. Грујић, *нав. дело*, 194).

[31] St. Novaković, *Odlomci srednjovekovne kosmografije i geografije*, 49—50; Р. М. Грујић, *нав. дело*, 194; N. Đ. Janković, *Astronomske minijature*, 59.

[32] St. Novaković, *Apokrif o Enohu*, Starine JAZU XVI, Zagreb 1884, 72—73; A. Vaillant, *нав. дело*, 12.

[33] St. Novaković, *Apokrif o Enohu*, 188; A. Vaillant, *нав. дело*, 12.

[34] Н. Ђ. Јанковић, *Астрономија*, 67, 69.

[35] A. Vaillant, *нав. дело*, 10, 16. Круг и пламен симболи су сунца (А. Афанасьевъ, *нав. дело*, I, 209, 218).

[36] Јевр. 1, 14.

[37] Пс. 102 (103), 20.

[38] *Палея толковая*, л. 10а—11а; Успенскій, *нав. дело*, 24—25.

[39] *Палея толковая*, л. 10а; В. Успенскій, *нав. дело*, 24; *Книга глаголемая Козмы Индикоплова*, 203—206; В. Моле, *нав. дело*, 79, таб. XXIV, сл. 46. Приказани су анђели како у лету носе сунце, месец и звезде.

[40] *Чтења*, л. 62а, 76а—77б .

носе.[41] Месец се креће слично сунцу.[42] Сунце је Бог створио да као веће видело управља даном, а месец као мање видело да управља ноћу.[43] О сунчевом кретању говори се у Палеји с тумачењем.[44] Познавајући ова средњовековна дела, дечански сликар је у Васкрсење унео анђеле који носе Сунце и Месец, као што се они приказују у илустрацијама деветог слова Топографије Козме Индикоплова.

Представе Сунца и Месеца у аду на дечанском Васкрсењу настале су несумњиво под утицајем песама из службе на Велику суботу и Ускрс. У средњовековној књижевности налазимо веровање да ноћ настаје када је сунце под земљом,[45] тј. када зађе на запад који је символ подземног света, пакла и греха.[46] Док су сунце и месец у подземном свету, са оне стране реке која опкољава земљу, носе их анђели.[47] Христос — сунце правде, чија је светлост много јача од сунчеве и месечеве — сишао је у ад и победио грех,[48] при чему му се ова светила, која је он створио, покоравају и прате га.

---

41 Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из Бечке Царске библиотеке*, I, *Један апокрифни зборник XVII столећа*, Гласник Српског ученог друштва 63, Београд 1885, 68.

42 *Чтења*, л. 77б—78а.

43 1 Мој. 1, 16; уп. Пс. 135 (136), 7—9; Јер. 31, 35. Када сунце пређе свој пут од истока до запада, на земљи бива ноћ: „Сунце излази и залази, и опет хита на место своје одакле излази, иде на југ и обрће се на север“ (Књига пропов. 1, 5—6.). Словенски народи замишљају да сунце представља дан — дневну светлост, а месец представља ноћ и неки га народи називају сунцем ноћи (А. Афанасьевъ, *нав. дело*, 110—111). Сунце се назива „царем дана“, а месец „царем ноћи“.

44 *Палея толковая*, л. 8—9; В. Успенскій, *нав. дело*, 21.

45 Месец и звезде су постављени да светле ноћу (1. Мој. 1, 14—18) не зато што се дању налазе испод земље, већ се крећу небом, али их сунце својом светлошћу скрива, не дозвољава им да буду видљиви (Јован Дамаскин, *De fide*, II, 21).

46 У народним обичајима и песмама, залазак сунца се сматра као његов одлазак у таму, тамнило (Н. Ђ. Јанковић, *Астрономија*, 52). Западом се назива залазак сунца који је повезан са идејом смрти, ада и вечне таме. На место где залази (умире) сунце, одлазе душе свих умрлих, тамо их чека суд после смрти (А. Афанасьевъ, *нав. дело*, I, 182—183). Мрак ноћи повезан је са схватањем смрти и ада у који одлазе душе умрлих. Месец, као „царица ноћи“, схватало се, обасјава подземни свет. Насупрот аду стоји рај — место бесмртности, царство сунца. Пасха и Ускрс везани су за победу живота над смрћу. На први дан Ускрса отвара се небо и душе свих који умиру Светле недеље, по народном веровању, одлазе у рај међу праведнике (А. Афанасьевъ, *нав. дело*, III, Москва 1869, 249—250, 257, 273, 289).

47 Р. М. Грујић, *нав. дело*, 193—194.

48 Јевр. 2., 14; Ј. Радовановић, *нав. дело*, 38, где су наведени сви извори.

3. АЛЕГОРИЈЕ ДВА ГРЕХА НА ФРЕСЦИ ВАСКРСЕЊА

На дечанском Васкрсењу Христовом у аду су приказане две полунаге особе (сл. 2). В. Р. Петковић је мислио да би то могли бити вратари пакла које је Христос победио при своме силаску у ад. О њима говори Анастасиос Конфесор.[1] Ова два лица сигурно нису символи ада и сатане, који се ретко сликају како се договарају да спрече Христов улазак у ад.[2] Највероватније би могле бити алегорије грехова, које је Христос победио својим силаском у ад. Оне су већ биле насликане у Грачаници, око 1320. године.[3] Христос је својим васкрсењем сатро ђавола, који је имао власт над смрћу,[4] и уништио грех.[5] Смрћу сатане у аду су страдали и греси. Особа што седи са руком на образу, у стању очајања, могла би бити алегорија греха трулежности,[6] која је на сличан начин приказана и у Грачаници.[7] Друга особа би могла бити алегорија греха туге или смрти, које су насликане у Грачаници. Алегорија туге је сликана у аду јер грех доноси тугу.[8] Смрт је Христос сатро својом смрћу и силаском у ад.[9]

---

1. В. Р. Петковић, *нав. дело*, 61—62.

2 R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966, 66, на икони византијској из XV века у Ермитажу (В. Н. Лазарев, *История византиискои живописи*, II, Москва 1947, рис. 324).

3 J. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8, Београд 1977, 38—40, сл. 3. Ту је наведена и сва литература.

3 Јевр. 2,14. Ђаво је творац греха (1 Јов. 3,8; Јн. 8,44). Христос је срушио дела ђавола (1 Јов. 3,8).

4 Васкрсење Христово било је потребно да се опросте греси (1 Кор. 15,17) и ради оправдања (Рим. 4,25; 8,33—34). Христос је узео на себе све грехе (Ис. 53, 11—12; Рим. 4,25; Кор. 5,21; 1 Петр. 2,24).

5 Ова реч се налази у Св. писму [Пс. 15(16), 10; 87(88), 12; 89(90), 4; 102(103), 4; Дел. ап. 2, 27, 34—37; 2 Петр. 2,19; 1 Кор. 15,42,45 и др.]. На Ускрс када Христос, као сунце, правде заблиста из мртвих, све нас нетрулежношћу обасја (у четвртак друге недеље по Пасхи, на вечерњи, стихира на Господи возвах). Адама је Христос извео из „трулежности у нетрулежност, из смрти у живот“ (A. Vaillant, *L'homélie d'Epiphane sur l'ensevelissement du Christ*, Radovi Staroslavenskog instituta, 3, Zagreb 1958, 80).

6 Ј. Радовановић, *нав. дело*, 38—40, сл. 3.

7 Јак 4,9.

8 Јов 20,11; Пс. 105 (106), 43; 106(107), 14; Јер. 4, 18; 30, 14—15. Смрт вечна се назива тугом (Рим. 2,9). Последица човековог пада су мука и туга (1 Мој. 3,16—19; Рим 8, 20—22).

9 Тропар на Ускрс. Христос је разрушио царство смрти и подигао мртве из ада (Вел. суб., јутрење, Статија 1,2). Вечна смрт је последица греха (Рим. 6,16,21; 8,13; Јак. 1,15), а ђаво влада државом смрти (Јевр. 2,14).

Observations iconographiques de Dečani

Janko Radovanović

Le monastère de Dečani, par la grande quantité de ses scènes et la variété de leur contenu, se range parmi les plus riches trésors de la peinture serbe et byzantine. Cette peinture murale, créé entre 1348 et 1350 se distingue par la richesse de ses conceptions, thématiques et picturales.

1. »*L'arbre de vie*« — *symbole du Christ*

Dans le cycle de la Genèse se trouve une scène composée de deux parties. Dans la première »*Dieu demande des explications à Adam et à Eve sur le péché initial*« et la deuxième nous montre *l'Expulsion de nos protoancètres du Paradis*. Au milieu se trouve *l'Arbre de Vie* dans le feuillage duquel se trouve un enfant aux cheveux coupés courts (fig. 1). V. R. Petković pensait que le buste dans un médaillon au sommet de l'Arbre de Vie symbolisait la Voix Divine, qui prononce sa malédiction contre le serpent, l'homme, la femme et la terre. Il avait trouvé une scène analogue sur un portail en bronze de l'église d'Augsburg. Cependant, cette interprêtation n'est pas suffisamment documentée. L'enfant dans le médaillon ne peut pas symboliser la Voix Divine étant donnée que le Christ a étendu sa main droite en s'adressant à Adam, et que c'est Lui pronprécise sa malédiction contre Adam, Eve et le serpent personnifiant le diable. Nous estimons que le buste d'enfant représente le Christ, et que l'arbre de Vie en est la première incarnation. D'après des textes bibliques l'Arbre de Vie, planté au milieu du Paradis, portait des fruits qui protégeaient le corps humain de la maladie et de la mort. Nous trouvons dans le Nouveau Testament un texte parallèle, à savoir: les paroles du Christ disant: »Qui mangera de ma chair et boira de mon sang — vivra éternellement et je le réssusciterai au jour dernier. Car ma chair est vraiment une nourriture et mon sang est vraiment un breuvage« (Jean, 6, 54—55). Par conséquent l'Arbre de Vie de la fresque de Dečani représente la proto-incarnation du Christ, et ses fruits sont les espèces de l'eucharistie, à savoir la chair et le sang du Christ. C'est la raison pour laquelle

l'on chante dans l'Octoichos: ». . . . Jésus est l'Arbre de Vie, qui en mange ne mourra pas . . .«. L'Arbre de Vie est le symbole du Christ, ce qui est montré par le médaillon avec le Christ Emmanuel au sommet de l'Arbre de Vie, pendant que le Paradis est la première incarnation de la Vierge (ce qui ne se voit pas sur la fresque), mais qui est souvent mentionné dans les cantiques dédiés à la Vierge et au Christ.

Suivant la trace des écrits apocryphes médiévaux, nous avons trouvé des exemples dans lesquels l'on sous-entend le Christ et le Saint Esprit par l'Arbre de Vie, les deux premiers n'en étant qu'une parallèle plus perfectionnée dans le Nouveau Testament. Dans la rédaction occidentale du départ de Seth aux Limbes à la veille de la mort d'Adam, il est dit que le chérubin qui le guidait lui avait montré l'Arbre de Vie qui était si grand qu'il atteignait les cieux. Sur son sommet il vit un enfant. Le chérubin lui expliqua que cet enfant était le Christ, qu'il allait venir et sera enfanté par une Vierge qui s'appellera Marie, qu'il sera crucifié et qu'ainsi il apportera à l'humanité le pardon de ses péchés. Dans la Paleja avec commentaires il est dit que le chérubin qui montait la garde devant l'Arbre de Vie s'était écarté de celui-ci au moment du crucifiement du Christ sur le Golgotha, lorsqu'il lava de son sang l'humanité du péché initial.

L'Arbre de Vie, au sommet duquel se trouve le Christ-Emmanuel dans un médaillon a été peint en 1561 dans l'exonarthex de la Patriarchie de Peć, et fait partie de la composition »La semaine de l'expulsion d'Adam« c'est à dire la Semaine de la Tirophagie. Le peintre Longin, auteur des fresques de Peć, a pris modèle sur le peintre de Dečani du XIV[e] siècle.

2. *Le Soleil et la Lune dans la scene de la Résurrection du Christ*

Dans le monastère de Dečani, la résurrection du Christ est représentée par la Descente aux Limbes, en tant que partie du cycle des Grandes fêtes, et se situe dans l'espace sous la coupole. Le détail inusité de cette fresque représentant des figures à mi-corps sur des sphères portées par des anges, la rend excessivement intéressante (fig. 2 et 3). V. R. Petković avait pensé que les deux personnages étaient des personnifications du soleil, étant donné que le Christ se nomme »Soleil de Justice« (Mal. 4,2). Il cite, à l'appui de sa supposition des textes apocryphes, dans lesquels il est dit que les anges présentent chaque soir devant le trône de Dieu la couronne solaire. D'après lui ces deux anges pourraient être St. Michel et St. Gabriel, qui à l'heure du jugement dernier plaident pour les Hébreux, ou bien deux anges qui dans la scene de la Résurrection portent les âmes des défunts.

Tant qu'on n'aura pas trouvé la source littéraire directe qui a servi de base à cette composition, nous émettrons ici quelques propositions de solution de ce thème. Nous commencerons par le lien étroit qui unit les corps célestes aux scènes de la Passion et de la Rédemption du Christ. Dans les scènes de la Crucifixion l'on peint le soleil et la lune quoiqu'il ne soit pas dit dans les évangiles que la lune ait pâli. Dans les scènes du Jugement Dernier, qui doit avoir lieu sur le mont Golgotha, à Pâques, l'on peint les deux lumières, car il est dit dans le Nouveau Testament, que le soleil s'obscurira et que la lune ne jettera plus de lumière (Mt. 24, 29; Actes des Ap. 2, 29; Apocal. 6,12).

De même dans les cantiques chantés Samedi Saint, lorsqu'on célèbre la Descente du Christ aux Limbes, on mentionne le soleil et la lune et c'est probablement la raison pourquoi ces astres figurent dans la composition de Dečani traitant la Résurrection du Christ. »La terre fut terrifiée et le soleil se cacha lorsque tu descendis, Toi lumière éternelle, Notre Sauveur Jésus-Christ, dans la tombe par le corps. Tu descendis sous terre, Notre Sauveuer, Soleil de Justice, et la lune qui t'enfanta s'assombrit de douleur, privée de ta contemplation.«

Le soleil et la lune se rattachent à l'idée de rédemption et au sens de la fête de Pâques. Les astres des cieux avaient été créés le quatrième jour de la création. Il n'y avait pas eu de lumière les trois premiers jours, ceci symbolise le gisement de trois jours du Christ, de notre lumière, au tombeau. Dans les vieux manuscrits l'on dit que le soleil avait été engendré par la larme qui, de l'oeil de Dieu, était tombée dans l'Univers au moment de la création de l'homme, car Dieu s'était souvenu que c'est à cause de cet homme qu'il sera martyrisé et crucifié. On explique dans ces vieux manuscrits qu'à l'origine la lune avait eu une lumière plus forte que le soleil mais qu'elle l'avait perdue ayant été la seule à ricaner malicieusement au moment ou toute la nature terrestre et céleste pleurait l'explusion d'Adam et d'Eve du Paradis. Quant à Jésus, il était venu au monde, avait souffert le martyre sur la croix et était descendu aux Limbes pour racheter le péché d'Adam et d'Eve et de leurs descendants.

L'auteur explique ensuite pourquoi le soleil et la lune sont peints comme des rois, portant la couronne et le manteau royal; pourquoi ils sont représentés sous forme de disques et porquoi les dimensions de la Lune sont plus petites que celles du Soleil.

Le Soleil et la Lune sont aussi représentés dans les Limbes. Ils y sont portés par des anges, ce que l'on mentionne aussi dans la Bible (Heb. 1,14; Ps. 102(103), 20) dans la Paleja avec des commentaires, la Topographie de Cosme Indicopleustos et dans la Vision de Baruch. Le peintre de Dečani, qui connaissait ces oeuvres médiévales, a introduit dans sa composition des anges qui portent le Soleil et la Lune, tels qu'ils sont peints dans les illustrations de la neuvième homélie de la Topographie de Cosme Indicopleustos.

La représentation du Soleil et de la Lune dans les Limbes, comme on les voit sur la fresque de la Résurrection, tire son origine, sans aucun doute, des cantiques des offices de Samedi Saint et de Pâques.

3. *Allegories de deux péchés sur la fresque de la Résurrection*

Sur la fresque de la Résurrection du Christ, l'on voit dans les Limbes, deux personnages à demi-nus. V. R. Petković avait pensé que cela pouvaient être les gardiens des portes de l'Enfer, vaincus par le Christ lors de sa Descente aux Limbes. Ces personnages sont très probablement des allégories représentant les péchés vaincus par le Christ dans les Limbes. Ils avaient déjà été peints à Gračanica vers 1320. Par sa Résurrection, le Christ a terrassé le Diable, qui exerçait son pouvoir sur la mort (Heb. 2,14) et anéanti le péché. Le personnage assis, la main sur sa joue dans une attitude de désespoir, pourrait être une allégorie du péché de *putréfaction*, mentionné dans la Bible et qui est représenté de façon semblable à Gračanica. L'autre personnage serait une allégorie des péchés de la *tristesse* ou de la *mort*, peintes aussi à Gračanica.

Une bague serbe à Genève

Miroslav Lazović

Un collectionneur genevois m'a soumis une bague portant une inscription sur l'anneau. Il supposait que la phrase citée était en serbe.

Il s'agit effectivement d'une bague en argent, à l'origine dorée. L'anneau décoré de palmettes porte une inscription divisée en deux lignes et une gravure sur le chaton représentant un lion en marche (lion passant) qui est gravé à l'intérieur d'un cercle inscrit dans un autre, exécuté en pointillé. Au-dessus du »lion passant«, juste au milieu du corps, une barre verticale en forme de »I« majuscule.

Cette bague a été acquise vers 1970 au grand bazar d'Istanbul. Fortement corrodée, elle laissait croire au vendeur et à l'acheteur qu'il s'agissait d'une bague en bronze. Une fois nettoyée, on s'aperçut de la bonne qualité du travail et des traces d'or, surtout à l'intérieur de l'anneau, ce qui laisserait supposer que la surface était dorée, comme c'était la coutume au moyen-âge en Serbie (*Rascie*).

D'après le vendeur, elle aurait été trouvée à Istanbul même.

Il s'agit d'une bague très bien conservée aux caractéristiques suivantes: Poids 20, 85 gr; Hauteur maximale 3,1 cm; Diamètre intérieur de l'anneau 1,86 cm; Diamètre du chaton 1,4 cm. Coulée dans un moule et terminée par le travail du graveur. Les palmettes qui décorent le col sont disposées d'une manière habile tandis que les faces extérieures de l'anneau portent l'inscription qui commence d'un côté (voir illustration 3): + си пѹьстень тко га но et continue de l'autre côté de l'anneau (voir illustration 4): си помоѕи моѵ бгь (Qui porte cette bague, qu'il soit protégé par Dieu)[1]

Entre les inscriptions, un décor discret fait d'une ligne en zig-zag remplit la surface libre. Malgré le manque d'espace la décoration n'est nullement surchargée et l'inscription est facilement visible sans aucune rupture d'unité.

Le chaton, beaucoup plus usé que le reste (voir illustration 2), nous laisse supposer qu'il a servi de cachet. Sa surface plate et brillante contraste avec le reste de la bague harmonieusement arrondie.

Le décor du chaton, comme l'a montré Bojana Radojković,[2] est courant sur les bagues serbe exécutées aux XIVe et XVe siècles. L'influence est gothique, et le nombre élevé des bagues décorées de la même manière prouve que la clientèle serbe de cet époque cristallisait une mode qui nous permet aujurd'hui de supposer l'existence d'ateliers locaux.

D'après l'étude de B. Radojković,[3] cette bague se situerait dans le troisième groupe des bagues serbes traditionnelles, avec l'anneau décoré et le chaton utilisé pour les compositions héraldiques. B. Radojković démontre la longue tradition de l'utilisation du lion sur les bagues serbes de même que sur les monnaies à partir de Vuk Branković qui dirigeait la région de Kosovo jusqu'en 1393.[4]

Par contre, la décoration de l'anneau correspond tout à fait à un motif relevé par B. Radojković,[5] d'origine byzantine (du IXe—Xe siècles) et qui se répandit en Occident (en France, au XIIe; en Italie, au XIVe siècle). Les artistes serbes exploitent très largement ce même motif tout au long des XIIIe et XIVe siècles aussi bien dans la peinture monumentale que dans la décoration des manuscrits ou dans l'orfèvrerie.[6]

Le caractère héraldique du chaton et la manière accomplie de rendre le décor végétal de l'anneau présentent d'étroites analogies avec d'autres objets semblables du XIVe siècle, le caractère de l'inscription: + си пѹьстень тко га носи помоѕи моѵ бгь nous permet d'autre part d'affirmer que cette bague fut exécutée sur le territoire serbe.

1 Ce genre d'inscription se rencontre aussi sur les bagues byzantines: κε βοηθη το φορο (Dieu protège le porteur). Cf. Claudius Cote, *Collection de bagues*, Angers 1906, p. 14, No. 130.

2 Bojana Radojković, *Jewellery with the Serbs*, Beograd 1969, p. 180.

3 *Op. cit.* p. 172.

4 *Op. cit.* p. 179.

5 *Op. cit.* p. 175, ill. 90.

6 Il est regrettable que B. Radojković apporte deux versions différentes de l'inscription qui figure sur la bague de Théodora. cf. B. Radojković, *op. cit.* p. 108, et B. Radojković, *L'orfèvrerie serbe — XVIe et XVIIe siècles*, Novi Sad 1966, p. 29 (en serbo-croate).



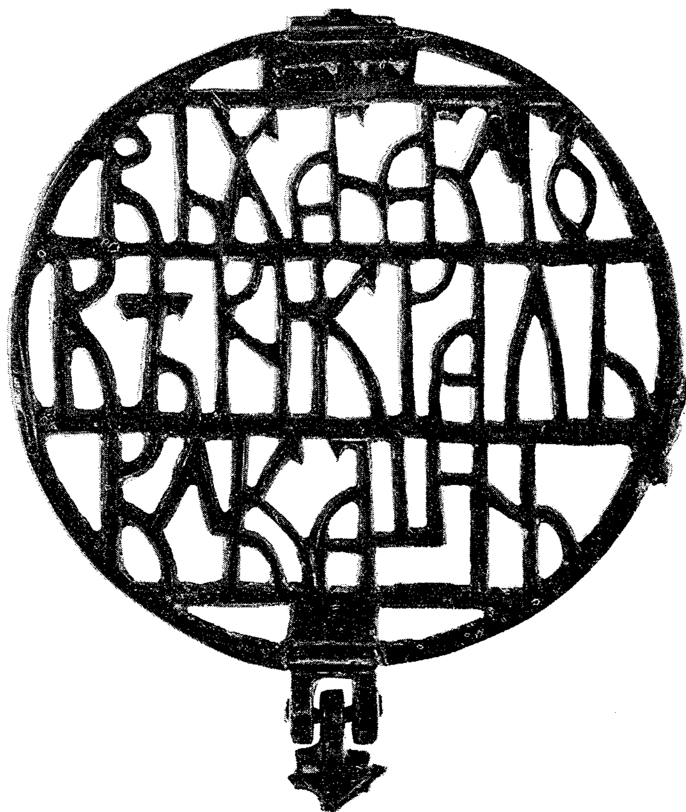
Fig. 1 à 4.
La bague serbe
(Photos Yves Siza, MAH, Genève)

Полијелеј у Марковом манастиру

Драгомир Тодоровић

Све веће средњовековне цркве са куполом, настале на тлу српске државе, имале су монументални бронзани свећњак — полијелеј, постављен под централном куполом у најсвечанијем делу храма. У свом основном изгледу, који се није много мењао, полијелеј се састојао од кола — хороса — и ланаца, који су га, окачени о куке на дну куполе, носили на висини од око три метра од пода, а пред главним иконостасом. Величина хороса зависила је од пречника тамбура куполе. Његов вишеугаони обруч чиниле су пречке са лучно издигнутим средњим делом и медаљони, или стилизовани крстови, као спојнице између пречака. За ове спојнице везивали су се, најчешће, и ланци — носачи хороса — израђени попут дугих трака од низа орнаментисаних плочица и медаљона. Не ретко, ланци су се продужавали и испод хороса. Цела ова конструкција, начињена од великог броја елемената међусобно повезаних раздвојивим спојевима, почивала је на кукама углављеним на једнаким растојањима по прстену тамбура куполе. Хорос је по целом обиму имао носаче за свеће и одређена места за иконе и кандила. Свеће су најчешће стајале на горњој ивици пречке, а понекад и на самим спојевима. Иконе, оне најважније, стављане су у лукове пречака, а кандила су обично пратила иконе или су смештана у посебне висеће конструкције, такође врло декоративно решене.

Изглед црквеног полијелеја није зависио само од његове практичне намене да служи за осветљавање, већ и од његовог теолошко-симболичког значења које је имао као предмет за обављање црквених обреда.



Сл. 1.
Полијелеј Марковог манастира, детаљ, бронзани медаљон. Народни музеј у Београду

Број светлећих тела на њему као и њихов распоред такође нису били случајни; увек су били у складу са одређеним значењем. Та симболика је у највећој мери условљавала његов облик и садржај. Истовремено, полијелеј је имао улогу важног ликовног чиниоца унутрашњег простора храма у коме се истицао и величином и местом. Његова улога и његово симболичко значење долазили су до доминантног изражаја нарочито у вечерњим и ноћним богослужењима. Због свега тога, израда полијелеја тражила је, поред занатске спремности у обради и ливењу метала, свакако и знање и вештину равну осталим мајсторствима заступљеним у стварању црквеног храма. По свој прилици, радили су их врсни мајстори уметничког заната. О томе су се старали сами оснивачи цркава — владари, властела и црквени поглавари — који су се од почетка трудили да испуне своје задужбине највреднијим предметима. На полијелеју су често истицали своје име и хералдичке симболе. Колико је полијелеј био важан у опремању унутрашњег простора храма, говори на свој начин и један запис у куполи познате задужбине краља Драгутина у Арињу: **Асе писа Миросавь кьд и ставихь хоро вь дни царь Степана.** По свему судећи, уметност израде полијелеја била је изразито цењена и имала је важно место у ливачкометалском занатству средњовековне српске државе.

На жалост, број очуваних полијелеја веома је мали. Најчешће као једина сведочанства њиховог постојања, по многим црквама стоје само куке на дну куполе или по који комадић са ланца. Ретке су цркве у којима још увек стоје на свом месту првобитни полијелеји. Једини код нас сачувани — онај у Дечанима — чији је ктитор био краљ Стефан Дечански, оштећен је био вероватно већ приликом првих упада Турака у манастир. Заузимањем кнегиње Милице, која је тада већ била монахиња, и њених синова, Стефана и Вука, убрзо је обновљен.[1] Том приликом искоришћени су преостали делови полијелеја краља Стефана. Тако је полијелеј веома мало изгубио од свог оригиналног изгледа. Судбина полијелеја била је слична судбини црквеног намештаја; у највећој мери био је подложан мењању, нестајању или уништавању. Чести ратови, пожари, земљотреси, промене стилова и небрига били су велики непријатељи осетљиве конструкције полијелеја. С временом оно што је преостало често је било фрагментовано и измештено, расуто по музејским збиркама или заметнуто у манастирским оставама. Одломци и делови преостали од некадашњих целина, дуготрајна употреба истоврсних мотива и природа материјала често отежавају њихово поузданије датовање. Стицајем околности има примерака чије је порекло неизвесно.[2] На тај начин умањена је могућност њиховог помнијег проучавања.

---

[1] В. Петковић — Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I, Београд 1940, 7.

[2] Према инвентарским подацима за један медаљон са двоглавим орлом из Народног музеја у Београду не зна се тачно одакле је донесен: из Марковог манастира или Жиче. Једној спојници у облику стилизованог крста са представом Распећа у централном пољу, која је изложена у Народном музеју у Смедереву, не зна се порекло.

Полијелеји су, најчешће, успут бележени као споредни практично-декоративни објекти. Написи о појединим примерцима срећу се једино у оквиру монографија и општих тема, сведени углавном на оскудан и непоуздан опис. Остало је много неиспитаног: од питања порекла, линије развоја и историјског трајања, до проблема различите природе — хронолошких, иконографских, техничких, стилских.

Разматрање многих питања још увек мора да изостане, јер се тек даљим истраживањем може стећи потпунији увид у мајсторство прављења полијелеја у византијском свету.

Међу ретким очуваним примерцима средњовековних полијелеја изузетно место имају делови полијелеја из цркве св. Димитрија у Марковом манастиру код Скопља. Најшире су, до сада, били познати његови бронзани медаљони на којима је ажурирањем изведено име дародавца полијелеја и ктитора цркве, краља Вукашина: вь х҃а б҃а благо (први ред) вѣрни краль (други ред) вльκашинь (трећи ред). Један од ових медаљона налази се у београдском Народном музеју, а два у софијском. Према натпису који истиче име краља Вукашина, није тешко закључити када је полијелеј настао. Проглашење Вукашина за краља, 1365. године[3], имало је за последицу, поред осталог, и природну тежњу тек проглашеног краља да своју недовршену задужбину опреми полијелејом и да на њему истакне знакове своје суверености и побожности. У светлу тих жеља, чини се, треба разумети и само идејно решење полијелеја, у коме се, поред медаљона са именом краља, као главни мотив истиче представа двоглавог орла као хералдичког знака. Не зна се до којег тренутка је стајао у цркви ненарушен и светлео сјајем својих свећа и кандила, јер су убрзо наступила ратна и неизвесна времена, судбоносна за независност српске државе. Већ 1371. пао је на маричком ратишту краљ Вукашин заједно са братом, деспотом Угљешом. Исте године умро је и цар Урош. Бригу о украшавању храма св. Димитрија преузео је најстарији Вукашинов син, краљ Марко, по коме је манастиру остало име у народу. Мимо свих збивања кроз које је Марков манастир пролазио у потоњим вековима, изгледа да је полијелеј краља Вукашина остао сачуван све до друге половине XIX века. Године 1871. донет је у Народни музеј у Београду један медаљон са краљевим именом. Остало је забележено да се око тога потрудио тадашњи игуман манастира Теофило.[4] Истовремено, ово је био први поуздан знак да полијелеј није више цео и да је отпочело разношење његових делова. О стању у којем је полијелеј затечен 1908. године сачували су се подаци у дуго вођеној преписци око његовог преноса у Народни музеј у Софији.[5] Из описа полијелеја и пописа његових делова, датих доста уопштено и недоречено, види се, ипак, да је у то време још имао већи број делова. Намеће се утисак да је било највише оштећено само коло, чија је целина раскинута измештањем спојница и равних делова пречака са свећњацима. Већина ланаца била је очувана у целини, као и орнаментисане пречке у облику дводелног преломљеног лука, три медаљона са натписом и неколико кандила са двоглавим орловима испод чашице. Међутим, кроз преписку се запажа да се број елемената смањио од тренутка покретања иницијативе за пренос полијелеја до његове испоруке. Познато је да је неке делове задржао у манастиру сам игуман Макарије Стевковић,[6] а један медаљон

Сл. 2. Полијелеј Марковог манастира, детаљ, бронзани медаљон. Археолошки музеј у Цариграду

са именом краља однео је у Цариград један од учесника у преношењу полијелеја.[7] Оно што је недостајало од делова, приликом самог одношења у Софију, отприлике одговара броју делова и одломака, углавном од ланаца и медаљона, који се данас налазе у збирци Археолошког музеја у Скопљу.[8] У цркви св. Димитрије је остао да виси под куполом само по који део ланца који се није могао досегнути. Касније, и тога је нестало. Данас стоји на прстену куполе само осам једноставних кука са стилизованим завршетком. Оно што је однесено у Софију — „две плоче са натписом, три чаше за кандила и педесет и четири разна парчета ланца и плоча без натписа“[9] — обавијено је велом неизвесне судбине. Једино што је доступно од свих ових делова је један медаљон са натписом,[10] идентичан са оним који се чува у Народном музеју у Београду. Ти медаљони заинтересовали су научну јавност више као историјски документ о краљу Вукашину и посебан уметнички предмет од бронзе,[11] а мање као саставни део једног споменика који је потом

[3] Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 89.

[4] Л. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар III, 3, Београд 1924—25, 23—25.

[5] С. Димевски, *Документи за судбината на полијелејот во Марков манастир — село Сушица (Скопско)*, Гласник на Институтот за национална историја, Скопје 1964, 209—221.

[6] Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 24.

[7] С. Димевски, *н. д.*, 215.

[8] С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 85; Б. Бабић, *Средновековно културно богатство на СР Македонија*, Прилеп 1974.

[9] С. Димевски, *н. д.*, 221.

[10] Й. Ивановъ, *Български старини из Македония*, София 1931, 119—120.

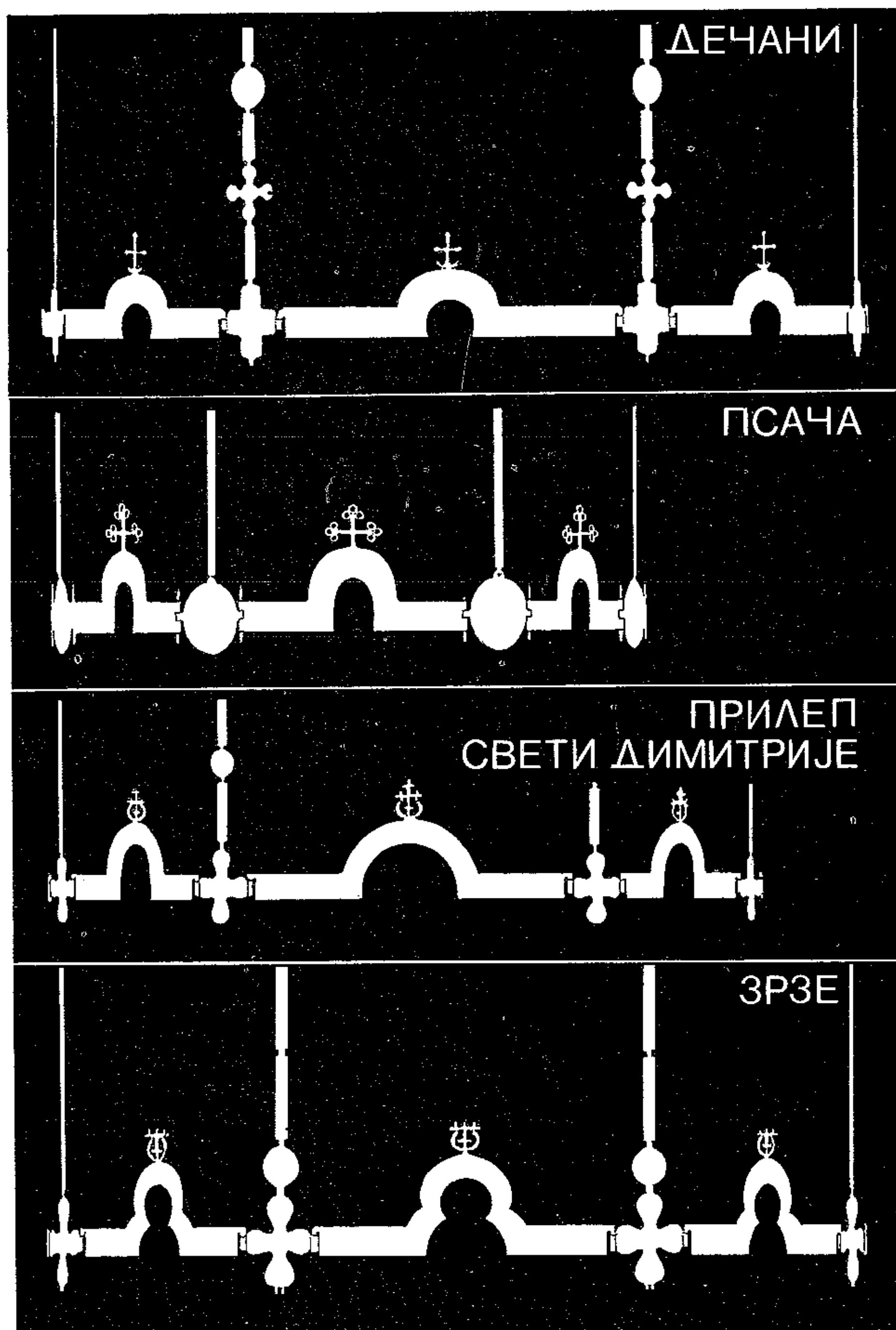
[11] М. Валтровић, *Колут с именом краља Вукашина*, Старинар, V, Београд 1888, 25—30, 62—66; М. Пурковић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935.

све више падао у заборав. Тек шеснаест година по одношењу полијелеја покушали су Ж. Татић и Л. Мирковић, на основу казивања очевидаца и неколико преосталих делова, да опишу његов изглед.[12] Ти описи, иако пуни нагађања, представљају најдрагоценији документ о споменику. Тим више што су с временом изгубљени и делови који су се чували у манастиру, а које је Ж. Татић представио у цртежу. Тако је, после свих страдања, од овог полијелеја преостало у Скопљу девет елемената са ланаца и два незнатна дела медаљона с натписом; у Софији су два таква медаљона и у Београду један. Фрагменти медаљона из Скопља вероватно припадају оном другом медаљону из Софије, за који се у попису каже да је са горње и доње стране „мало слупан".[13] Одскора је броју медаљона прикључен још један, пронађен у депоу Археолошког музеја у Цариграду.[14] Овај медаљон из Цариграда могао би бити она „трећа плоча с натписом" за којом је упорно трагао Бугарски егзархат, као један од иницијатора преноса полијелеја, а „која је била савршено здрава" и коју је „Герасимов када је пошао за Цариград узео, те да ли је предао негде није познато".[15] Овај примерак је заиста најбоље очуван и садржи одломке ланца и на горњој и на доњој страни. У односу на остале одаје утисак финије обраде. По свој прилици, ово је последњи од четири медаљона са именом краља Вукашина, који су при крају ланаца, „а о кругу полијелеја висили около симетрично . . ."[16]

[12] Л. Мирковић — Ж. Татић, *н. м.*; Л. Мирковић, *н. м.*

[13] С. Димевски, *н. д.*, 215.

[14] Податке о овом медаљону као и његову фотографију љубазно ми је уступила др Гордана Бабић на чему јој дугујем захвалност.



Сл. 3. Шематски приказ неколико примерака полијелеја из XIV века

Откриће једног медаљона у Цариграду, истраживања Ж. Татића и Л. Мирковића у Марковом манастиру, преписка око преноса полијелеја у Софију, коју је обрадио С. Димевски, као и ново непосредно проучавање очуваних делова споменика и њихово међусобно повезивање, дају основе за покушај уобличавања првобитне целине. Наравно, при том се морају као ослонац узети и аналогије са другим, хронолошки најближим примерцима. Неопходно је, уз то, допустити и извесна одступања у мерама, као и немогућност да се једном поремећени и нестали ред елемената до танчина поново успостави. Најзад, код дела ове врсте, обележена извесном једнобразношћу, таква тачност је мање важна.

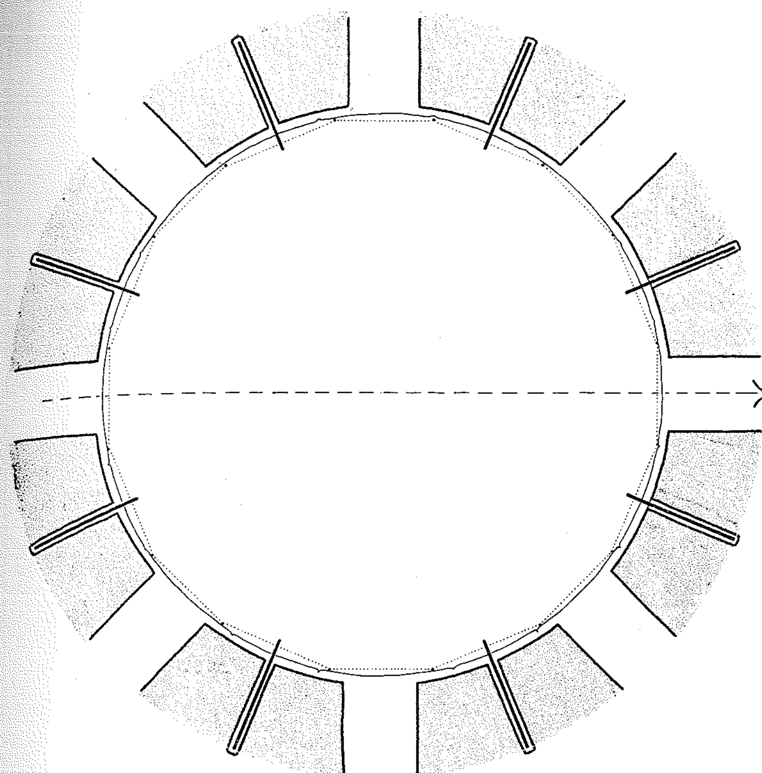
Као и код познатих постојећих примерака, ланци, носачи хороса, били су сачињени од орнаментисаних кружних медаљона и правоугаоних плочица са прстенастим наставцима за међусобно повезивање по начелу један наставак горе, а два доле.[17] С обзиром на растојање од пода цркве до кука (11,20 m), за које су ланци били прикачени намакнутим алкама, њихова дужина није прелазила осам метара. Скопска збирка показује да су постојале две варијанте медаљона и плочица. Мањи медаљони, пречника 8 cm, имали су по средини једноставно разлистан крст, а већи, пречника 12 cm, од којих је преостао само један непотпуни примерак, орнамент у виду шест правилно распоређених цветова чији се средњи изданци зракасто стичу у малени хексагон по средини. Његову звездоликост наглашава и зупчаста линија ивице. Дуже плочице (26 × 5 cm) имају цвет од три листа који је пет пута изведен у низу по средини, а оне краће (19,5 × 4,5 cm) су са сложенијим мотивом стилизоване лозице. За разлику од дужих плочица, чије су ивице равно изливене, код краћих плочица ивица прати линије орнамента. Слични орнаментални мотиви постоје на већини споменика, али нема примера доследног понављања. Запажа се, такође, да се више водило рачуна о систему ритмичког смењивања елемената на ланцима у доњој зони, ближој погледу, а мање у горњој, која се понегде завршавала и елементима без орнамената (Хиландар, Грачаница, Зрзе). Изгледа да су и ланци полијелеја краља Вукашина имали у доњој зони одређен систем по коме су образовани. Судећи по преосталим деловима видљиво је да су ланци који су носили медаљоне с натписом настали низањем дужих плочица са мањим, крстоликим медаљонима, с тим што су над самим медаљоном стављене две дуже плочице у непрекинутом низу.[18] Намера је можда била да се на тај начин стави нагласак на медаљоне с натписом и на известан начин одвоји доња зона полијелеја од горње. Можда је у том одвајању садржана симболика: у зони небеској налазили су се звездолики медаљони, а у нижој земаљској медаљони с поменом краља Вукашина. Четири овако компонована ланца наводе на то да су остала четири ланца имала краће плочице са већим медаљонима. У прилог овоме говоре саме стилске сродности овако комбинованих елемената и очувани споменици. Значајно је и то да се једино на тај начин са

[15] С. Димевски, *н. д.*, 215.

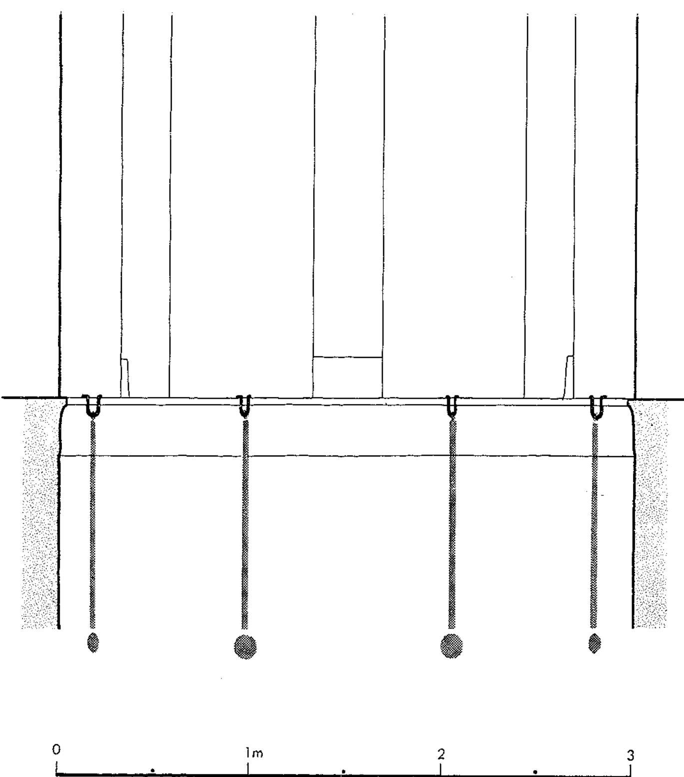
[16] Л. Мирковић, *н. д.*, 23.

[17] Ово начело спајања елемената приликом грађења ланаца послужило је као основа, по којој су очувани елементи довођени у одговарајући положај, што је омогућило и исправну реконструкцију оштећених делова.

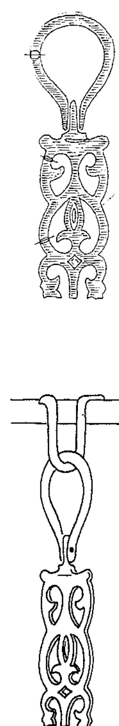
[18] На ово упућују остаци ланаца са горње и доње стране свих медаљона, с тим што је скопски примерак очуван као у предложеном опису.



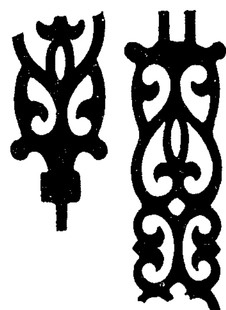
Сл. 4. Марков манастир, пресек основе куполе у нивоу кука за вешање полијелеја



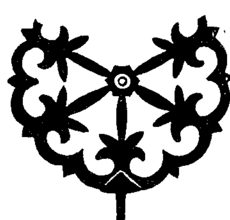
Сл. 5. Марков манастир, попречни пресек куполе са кукама у изгледу

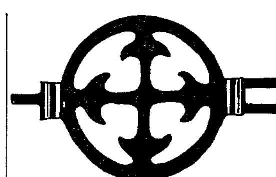


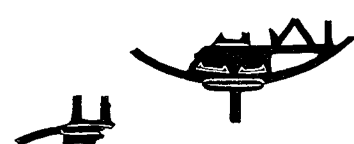
Сл. 6. Полијелеј Марковог манастира, фрагмент ланца са алком за вешање о куке (цртеж П. Поповића из 1919 године)



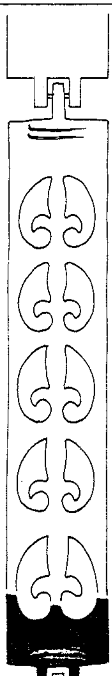


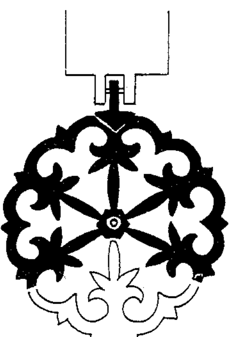


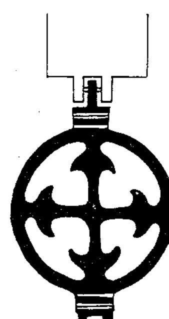


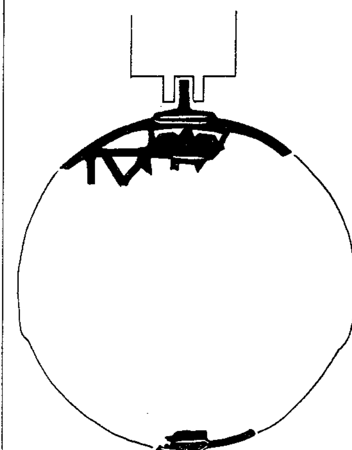




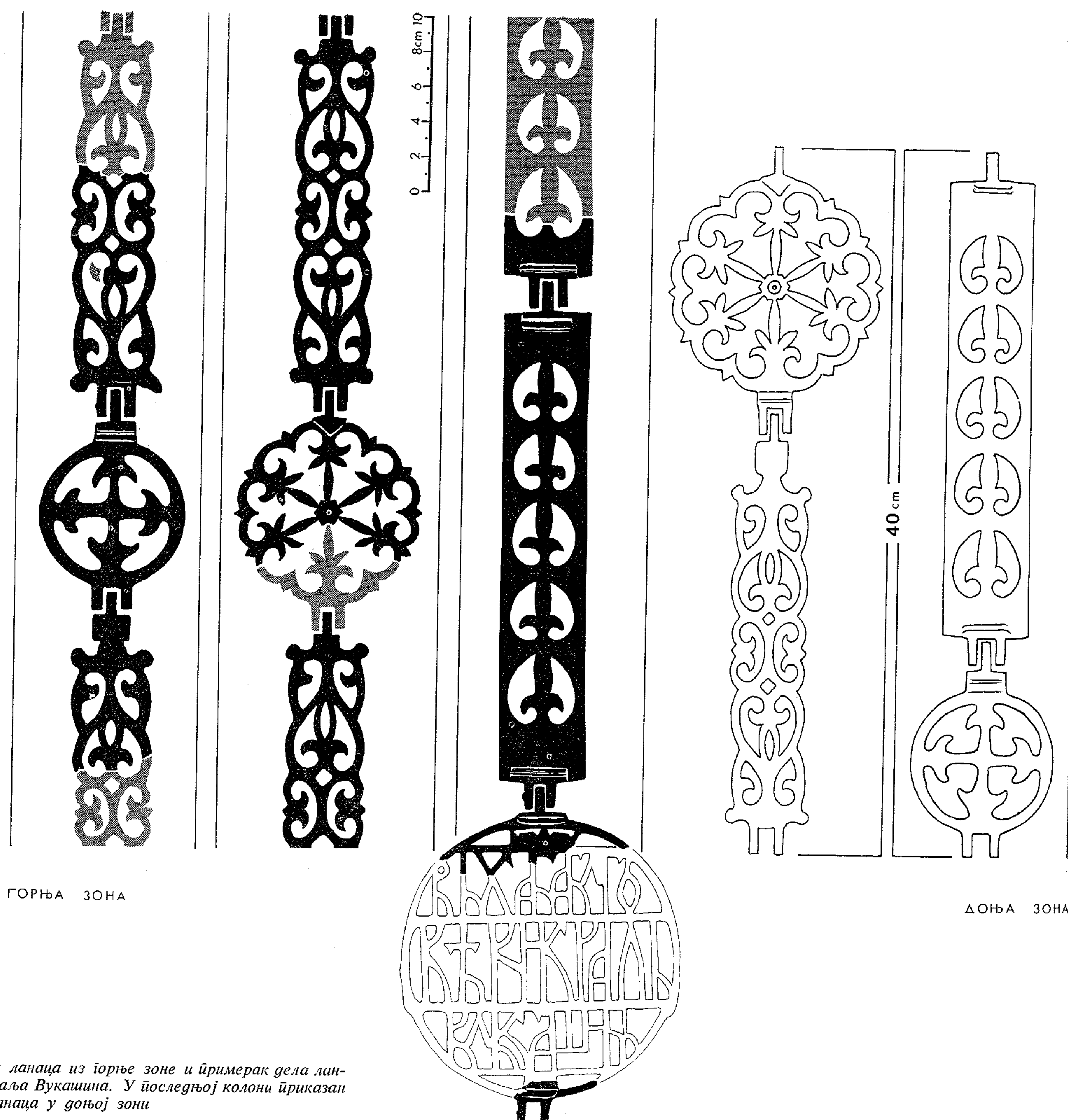








Сл. 7. Приказ реконструкције појединих делова ланаца и медаљона из збирке Археолошког музеја у Скопљу



Сл. 8. Очувани делови ланаца из горње зоне и пример ак дела ланца изнад медаљона краља Вукашина. У последњој колони приказан је вероватни изглед ланаца у доњој зони

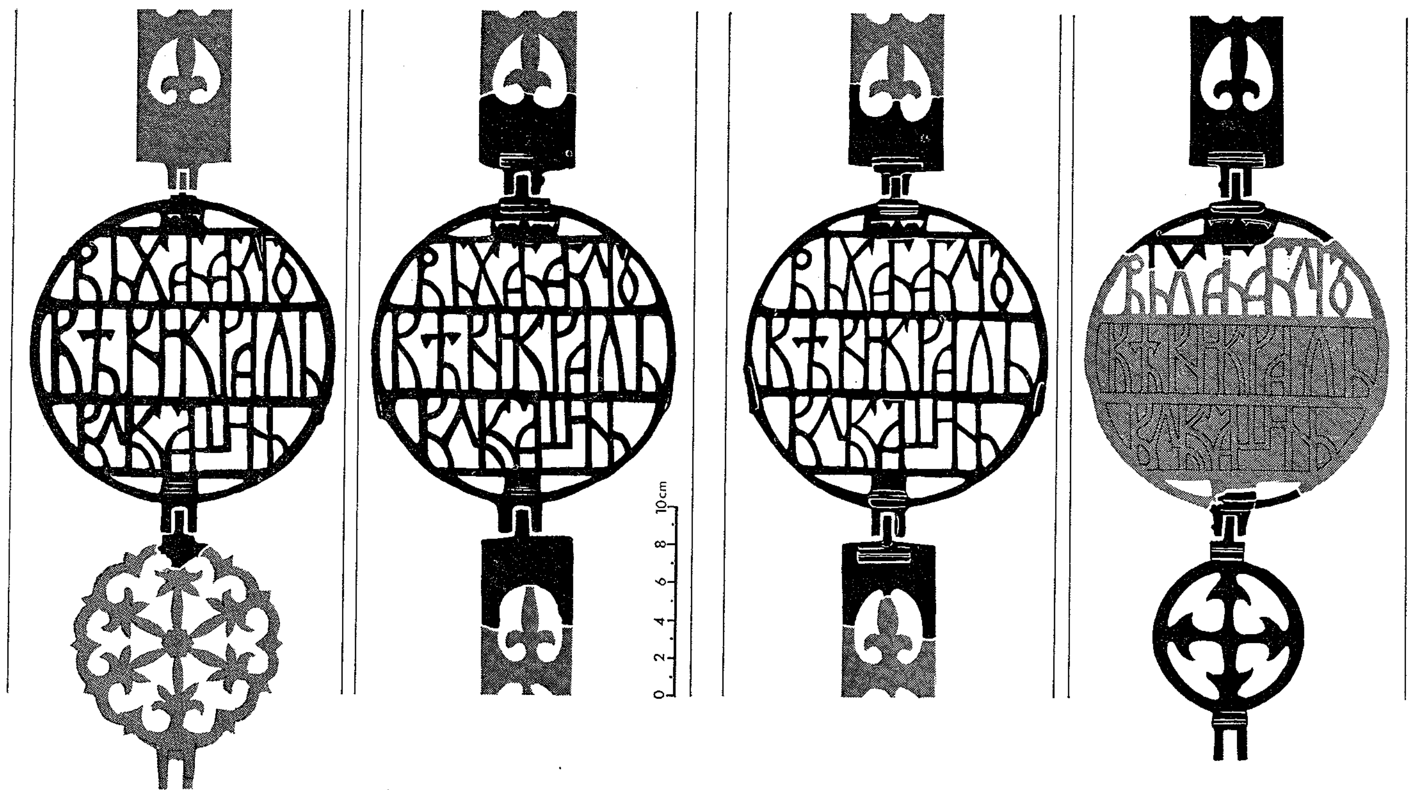
једнаким бројем елемената достиже иста дужина свих осам ланаца.

Решење питања изгледа самог хороса, остало у оквирима разних претпоставки, умногоме је олакшано утврђивањем броја медаљона с натписом и њиховог првобитног положаја. У недостатку података, не настојећи на анализи конструктивног система полијелеја, који је увек почивао на строгој симетрији и равнотежи, Л. Мирковић и Ж. Татић су сматрали да су на свим ланцима стајали при крају двоглави орлови с пречкама, као део хороса, чијем саставу прикључују и медаљоне с натписом, али не помињу њихов број, нити тачно одређују њихово место у склопу хороса. Међутим, сва четири примерка медаљона очито имају, на вертикалној оси, трагове ланаца; то показује да су висили на ланцима, носачима хороса. Према томе, само су преостала четири ланца носила двоглаве орлове са лучним делом пречке, а не свих осам. Исто тако, видљиво је, по избочинама и линијама прелома делова за спајање са пречкама по хоризонталној оси, да су медаљони улазили у састав хороса као спојнице између пречака.[19] На тај начин, основна схема хороса се скоро до краја разоткрива. Остало је отворено једино питање изгледа оног равног дела пречке који је повезивао медаљоне с лучним делом пречке и тако у потпуности затварао обруч хороса. Оригинал не постоји. Анализа свих познатих полијелеја показује да је тај део пречки рађен, по правилу, као природни наставак оног лучног дела уколико је на њему спроведена орнаментална декорација, какав је овде случај. До разлика је долазило само тамо где се на пречкама не појављује орнамент, већ нека друга представа.[20] Полијелеји из главне цркве манастира Зрзе и цркве св. Димитрија у Прилепу, по основном распореду елемената веома блиски Вукашиновом полијелеју, мада сиромашније ликовно обрађени, показују да је поменуто правило до те мере опште да скоро треба искључити сумњу у исправност предложене реконструкције. Теже је одредити број свећњака на њима. Поменути полијелеји имају по

[19] Ово је приметио још М. Валтровић на београдском примерку медаљона код кога су ти преломи, у односу на остале примерке, мање изражени.

[20] Једино полијелеји из Дечана и Псаче имају фигуралне представе на лучним деловима пречака. Равни делови пречака и код њих имају једнаку орнаменталну декорацију.

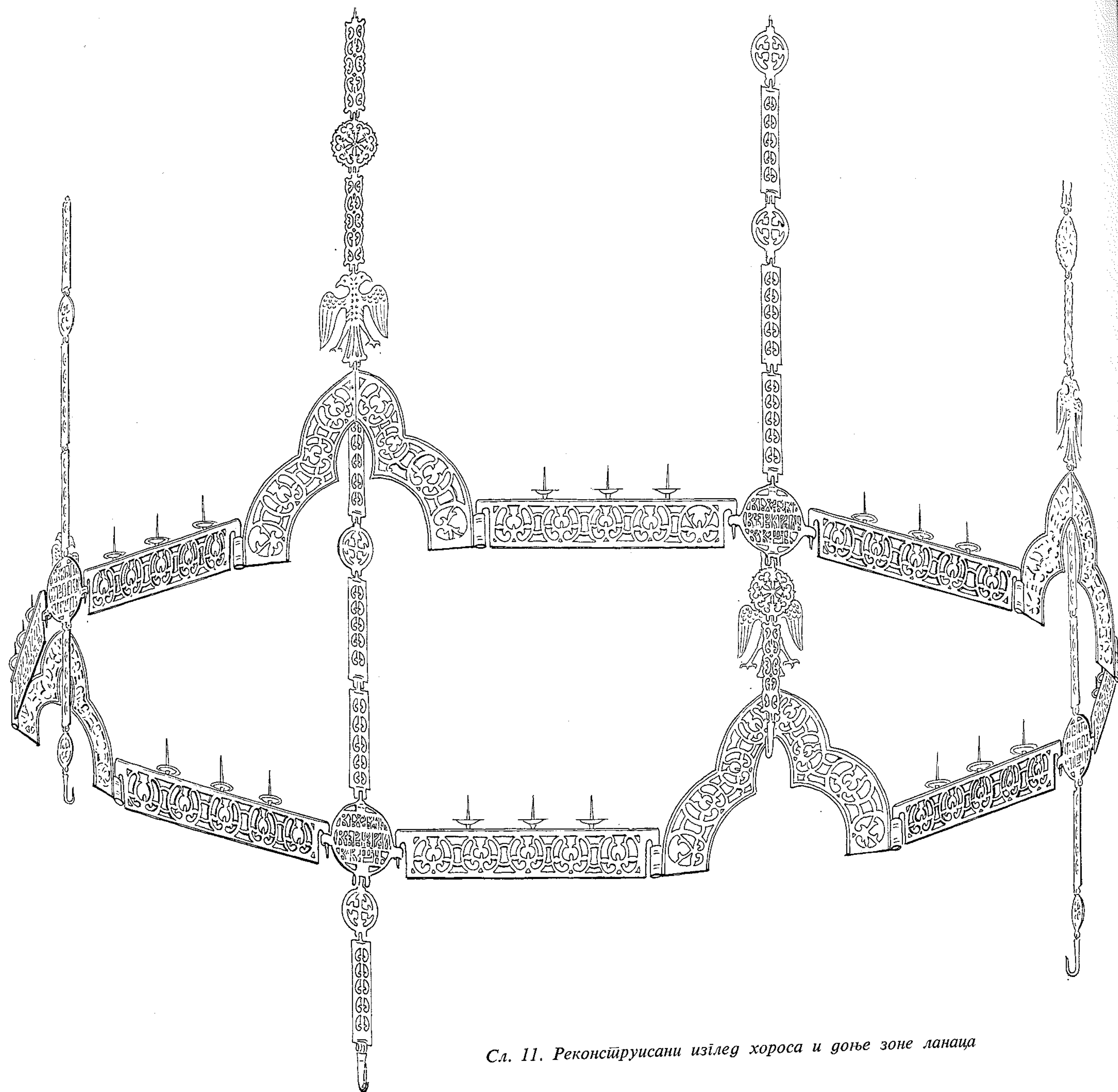
Београд Софија Цариград Скопље



Сл. 9. Бронзани медаљони са именом краља Вукашина и реконструисани делови ланаца који се настављају на медаљоне

Сл. 10. Реконструкција йречке хороса (изведена на основу цртежа Ж. Татића из 1924 године) и спојнице

0 10 20 30 40 50 CM



Сл. 11. Реконсӣруисани изīлед хороса и доње зоне ланаца

шест свећњака, неједнако распоређених, на једној пречки. Ако прихватимо да их је и овде било шест — онда су на равним деловима стајала по три. То значи да је на хоросу стајало двадесет и четири свеће. Реконструкцијом овог дела пречке склапа се коначна композиција полијелеја краља Вукашина. Његова величина и величина делова била је условљена оригиналним архитектонским простором у коме је био смештен, као и свим очуваним члановима. За реконструкцију су коришћени писани и цртани документи. Тако је оживљена слика његовог првобитног изгледа до најмањих појединости. Њеној веродостојности доприноси чињеница да је заснована на пажљивом испитивању грађења полијелеја, заједничког за све до сада откривене средњовековне полијелеје. Ново сазнање о њему — четврти медаљон из Цариграда — значајни је допринос његовој целовитости. Конструктивно решење овог полијелеја издваја се од других по начину везивања хороса за ланце. Док је код свих других примера то везивање спроведено преко спојница, овде се оно изводи и преко спојница и преко пречки. Овакво решење, у које се према свим показатељима не може сумњати, било је наметнуто малим растојањем између ланаца (1,10 m) и постављањем двоглавог орла на врху лучног дела пречке. Оно представља и извесно техничко побољшање у односу на друга решења, јер се на овај начин постиже стабилније држање свих делова хороса.

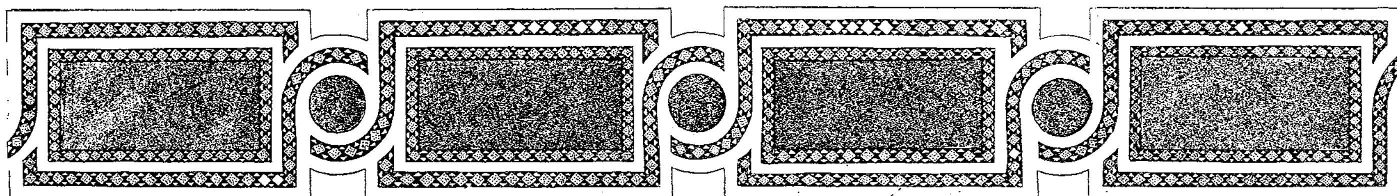
Поред овога, запажа се да полијелеји из Дечана и Леснова,[21] једини познати на којима се на сличан начин помињу ктитори, не носе њихова имена у самом хоросу, већ у зони над њим, што им умањује читљивост. Исто тако, чини се на први поглед да ово решење не садржи представе крста, које су обавезна иконографска јединица свих других решења. Међутим, једна друга необичност открива много дубљу и савршенију замисао да се изрази представа крста. Сва остала решења имају пречке начињене у једној равни као неодвојива целина. Представе крста најчешће су стајале између њих и то под углом условљеним кружном поставком ланаца. Овде је то друкчије решено. Равни делови пречке су физичким раздвајањем од лучно издигнутих делова измештени из равни и стоје преко покретљивих веза под углом у односу на њих, а више се уклапају у раван с медаљоном и равним делом суседне пречке у наставку хороса, као и са ланцима који вертикално пресецају овај хоризонтални ред. На тај начин целина крста се издваја из саме композиције полијелеја. У средишту укрштања његових кракова стоји Вукашинов медаљон. Вероватно је и ово разлог што је ланац над медаљоном дат као равна трака од једнаких плочица.

21 G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 26.

Сл. 12. Фронтални изглед реконструисаног полијелеја Марковог манастира са назначеним свећама, иконама и кандилима

Међусобне разлике код полијелеја најпре указују на то да се у њиховом стварању није тежило за понављањем, нити за усавршавањем серијске израде, већ да се уз помоћ тих општих начела рада дâ ново, особено остварење, пуно маштовитости и свежине, које истовремено укључује традицију, жеље ктитора, склад са општим системом уређења храма и дубоку симболику, својствену средњовековној уметности. Решење полијелеја краља Вукашина издваја се највише таквим својим особинама. Иза њега стоји изузетан стваралац који је овом великом предмету од метала успео да дâ лакоћу и оствари утисак да сваки његов део лебди у простору, што је вероватно била и основна тежња ствералаца полијелеја. Склоп полијелеја сачињених од безброј елемената, њихова расчлањеност и прозрачност, постигнута отварањем орнамената, распоред светлосних извора и њихово дејство надасве су изгледа били надахнути идејом да се начини нешто ваздушасто, нешто небеско. Симболичко значење полијелеја краља Вукашина свакако произилази из схватања које су садржавали и полијелеји из ранијих периода, распрострањени по читавој Византији, нарочито по Светој Гори[22] и црквама око Волоса,[23] који још увек нису довољно истражени и објашњени. Његови облици и декоративни мотиви стварани су на заједничким начелима, али су били исто тако блиски облицима и орнаментима на грађевинама и зидним сликама које су их окруживале. Облик лука средишног дела пречке из Марковог манастира истоветан је с луком на прозору северног зида нартекса на истој цркви. На старијим фотографијама споменика[24] примећују се некадашње транзене у виду розета са скоро једнаким орнаментом који имају медаљони на ланцима полијелеја. Двоглави орлови, који су прастари симбол моћи и заштите и као такви рано прихваћени од стране византијских владарских кућа, везују се са истим значењем и за Немањиће.[25] По том праву, као савладар цара Уроша, истакао их је и Вукашин у слободној стилизацији са истанчано изгравираним детаљима. Такви двоглави орлови, само мањих димензија, били су прикачени и за дно кандила, а представљени су и у рељефу на каменој плочи пред часном трпезом у олтару. Да су

[22] *Второе посѣщеніе Сватой Аѳонской Горы* Василья Григоровича-Барскаго, С. Петербургъ 1887, 20.
[23] Исто.
[24] Ж. Татић, *Траюм велике прошлости*, Београд 1929, 153.
[25] Л. Мирковић, *н. д.*, 25.



Сл. 13. Манастир Ватопед на Светој Гори, детаљ мозаичког пода из католикона, XI век

сликане хаљине ктитора боље очуване можда би се и тамо нашли. Све то представља полијелеј и као оличење јединствености стилске обраде храма. На свој начин показују то и раскошни ентеријери цркава главних светогорских манастира Лавре, Ивирона, Ватопеда и Хиландара, са мозаичким подовима и оном оквирном траком средишног мозаичког мотива под полијелејом, која личи на шематизовану представу хороса. Ту се такође ритмички смењују међусобно повезане кружне и правоугаоне декоративне површине.

Четири медаљона са поменом краља стоје, исто тако, у склопу изузетно богате иконографије владарских портрета ктитора, сликаних и у храму и на јужној фасади над порталом. Име краља Вукашина, чија је графичка схема скоро једнака са оном на његовом новцу и новцу краља Марка, чини се да је, увеличаном и смишљеном графијом писма и самим местом на полијелеју, добило овде своју најдостојнију и најснажније изражену представу, остављену у тешко разоривом трајном материјалу. Ако су остали делови полијелеја добијени из калупа за ливење, овде је очит и рад људске руке, која је, по истом цртежу за сва четири медаљона, избијала облике изван линије слова. Као последица тога, приметне су и извесне међусобне разлике и мала одступања, што им не умањује стваралачки блесак, којим надмашују ливене медаљоне монументалног дечанског полијелеја. Сасвим другачије су изведени медаљони лесновског полијелеја, такође са именима ктитора, деспота Јована Оливера и његове жене Ливерине, изрезаним у четири једнака поља која образују крст са цветом у средини. На жалост, и овај полијелеј је скоро сасвим ишчезао. Представа о изгледу његових медаљона с натписима и двоглавим орловима сачувала се само у цртежу.[26] Њиме се завршава низ полијелеја, насталих у XIV веку, на којима се помињу ктитори. Таквих полијелеја, за сада, нема изван области српских владара. Ипак, без потпунијих сазнања о изгледу византијских полијелеја тешко је овај обичај везати само за задужбине Срба. Реч је о предмету који је настао у византијским средиштима за обраду метала и тамо се постепено изграђивао и богатио, сразмерно потребама и богаћењу теолошког значења. И поред обесхрабрујуће слике коју пружа број очуваних византијских полијелеја, по свему судећи, њима припада и полијелеј краља Вукашина. Висока вредност израде и дубок смисао самог пројекта, чију симболику, за сада, можемо само да наговестимо, говоре о надахнућу оним делима које описује В. Г. Барски на свом путовању по Светој Гори и за које каже да се налазе по свим манастирима и главним црквама „као врхунац свега тамошњег црквеног украса". Његов опис полијелеја из католикона Велике Лавре, са хоросом „израђеним са прорезима у виду преплета разних фино изрезаних цветова, птица и животиња, често прекидан са ливеним двоглавим орловима и неким круговима, тако да личи на кулу," са ланцима „на исти начин уметнички изливеним", који се настављају испод обруча хороса, и са свећама које стоје над „целим обимом хороса прибодене на шиљкове",[27] ставља и полијелеј из Марковог манастира у круг таквих остварења. Најзад, очигледно је да оваква дела заслужују да буду посебно изучавана у оквиру српске средњовековне уметности, а напоредо с тим и византијске.

[26] G. Millet, *н. g.*, 26. — цртеж П. Поповића.
[27] В. Григоровичь—Барскій, *н. g.*, 20.

Le grand polycandilon de Markov manastir

Dragomir Todorović

Les grands polycandilons des églises médiévales qui constituaient un élément important de l'aménagement intérieur des églises à coupoles sur le territoire de l'Etat serbe, n'ont pas encore été suffisamment étudiés, et n'ont pas attiré une attention particulière. Les études scientifiques les plus récentes sur l'art médiéval serbe, se sont orientés surtout sur les oeuvres des beaux arts proprement dits, mettant au second plan se domaine de la création artistique. C'est ainsi que les connaissances au sujet d'une activité artistique riche et significative, se sont bornées à des descriptions superficielles de quelques uns de ces lustres célèbres. Bien des choses sont restées inexplorées et inexpliquées. Des questions d'origine, de ligne évolutive et de durée historique, mais aussi des questions de nature variée, chronologique, iconographique, technique et de style. L'une des raisons d'un tel état des choses est le petit nombre de ces lustres conservés et leur déplacement de leur location primitive. Si nous tenons compte de tout ceci, il nous sera clair, que l'étude de tous les problèmes mentionnés devra encore attendre, tant que, par des recherches ultérieures, l'on n'aura acquis une image plus complète de la maîtrise des artisans byzantins dans la production des polycandilons d'églises.

Parmi les rares exemplaires conservés, une place de choix revient aux fragments du lustre de l'église de St. Démètre à Markov Manastir, près de Skoplje, en particulier aux médaillons de bronze sur lesquels l'on a inscrit, par des perforations, le nom du donateur et fondateur de l'église, du roi Vukašin. A en juger d'après ceci, ce lustre a dû être exécuté tout de suite apres 1365, lorsque Vukašin fut proclamé roi. Or, dès 1371 Vukašin est mort sur le champ de bataille de la Maritza. Il semble que ce lustre était resté intact à sa place jusqu'à la seconde moitié du XIX[e] siècle. En 1909 la plus grande partie de ses fragments a été transférée au Musée Archéologique de Sofia, et seulement quelques fragments sont restés dans le monastère. Actuellement l'on connaît trois médaillons portant le nom du roi. L'un d'eux se trouve au Musée National de Belgrade où il a été apporté en 1871 et les deux autres au Musée Archéologique de Sofia. L'attention du public scientifique a été e attiré par ces médaillons surtout en tant que documents historiques sur le roi Vukašin, et comme objets d'art en bronze, et beaucoup moins en tant que partie intégrante d'un monument, du polycandilon d'église monumental, que l'on finit peu à peu à oublier. Récement un nouveau médaillon est venu s'ajouter aux autres. Il a été trouvé dans le dépôt du Musée Archéologique de Constantinople. La découverte de ce médaillon, de même que les recherches effectuées préalablement par L. Mirković et Ž. Tatić ont jeté une nouvelle lumière sur l'aspect que pouvait avoir ce polycandilon, et les recherches directes faites sur les parties conservées, et leur comparaison avec les oeuvres analogues qui chronologiquement lui sont les plus proches, ont permis sa reconstruction complète, à une échelle qui convient à sa représentation graphique. La grandeur du polycandilon de même que celle de ses parties sont conditionnées par l'espace architectonique dans lequel il était placé, comme aussi par ses autres parties. Pour déterminer certaines parties du polycandilon l'on s'est aussi servi de documents écrits ou dessinés.

L'aspect de ce polycandilon tout en se conformant aux règles générales de confection de ces polycandilon, nous montre que c'est une oeuvre d'art spéciale, pleine de fantaisie et de fraîcheur, qui établit un accord parfait entre le désir du donateur, l'aménagement harmonieux de l'église et le profond symbolisme propre à l'art médiéval. Sa conception même dans laquelle l'on fait ressortir l'aigle bicéphale en tant que signe héraldique et les médaillons portant le nom du roi, de même que la grande maîtrise de son exécution, rangent ce polycandilon parmi les oeuvres représentatives de l'art décoratif médiéval serbe, et dans un contexte plus vaste, dans le monde byzantin.

Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру

Цветан Грозданов

У познатој расправи о минијатурама Минхенског псалтира, проф. С. Радојчић је указао на потребу компаративног истраживања представа циклуса Богородичиног акатиста у зидном и минијатурном сликарству из XIV века.[1] Тада се још није могло слутити да ће се током следећих десет година сазнања о илустрованим Акатистима из XIV века проширити и продубити више него што се постигло у проучавању овог циклуса током претходних неколико деценија. У кратком раздобљу су објављени циклуси из Томићевог псалтира,[2] Св. Николе Орфаноса,[3] из цркве Св. Петра на Преспанском језеру,[4] из трема цркве Богородице Перивлепте у Охриду,[5] из рукописа библиотеке у Ескоријалу.[6] Новом истраживању подвргнуте су мало познате композиције овог циклуса из Козије,[7] као и минијатуре из рукописа старе московске Синодалне библиотеке 429,[8] док је наговештено објављивање других, досад непознатих представа Акатиста из старије фазе његовог уобличења.[9] У исто време проширена је и теоријска основа изучавања иконографије Акатиста, историјско-уметничких и со-

[1] С. Радојчић, *Минхенски срйски йсалйир*, Зборник Филозофског факултета (Споменица Виктора Новака) VII—1, Београд 1963, 279.

[2] М. В. Щепкина — И. Дуйчев, *Болгарская миниатюра XIV века*, Исследование пслатири Томича, Москва 1963, 78—83, 146—154.

[3] 'Α. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανοῦ Θεσσαλονίκης, 'Αθῆναι 1964, 17—18.

[4] Б. Кнежевић, *Црква свейої Пейра на Пресйи*, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 252—260.

[5] Ц. Грозданов, *Илусйрација химни Боїородичноі акайисйа у цркви Боїородице Перивлеййе у Охриду*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39-53.

[6] T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymmes liturgiques à Byzance*, Cahiers archéologique XXII, Paris 1972, 131—165.

[7] G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, Зборник радова Византолошког института 14/15, Београд 1973, 173—189.

[8] V. D. Lihačeva, *The Illumination of the Greek Manuscript of the Akatistos Hymn/Moscow, State Historical Museum, Synodal gr. 429*, Dumbarton Oaks Papers, Washington 1972, 255—262.

[9] Циклус из Еласона још није објављен, в. Г. Бабић *о. с.*, 179, нап. 23а; прве белешке о фрагментима Акатиста из Грачанице са краја 14 века: в. П. Мијовић, *О хронолоїији Грачаничких фресака*, Старине Косова и Метохије, IV—V, Приштина 1968—1971, 195—196.



Сл. 1. Трећи икос и трећи кондак



Сл. 2.
Трећи кондак, дешаљ

циолошких претпоставки које су деловале на уобличење ових химни.[10]

Један од најраније објављених Акатиста у сликарству XIV века, циклус из Марковог манастира, познат је само делимично: у доба првог изучавања ове поетско-ликовне целине знало се само за постојање осамнаест композиција, које је Л. Мирковић описао у својој монографији,[11] док се за друге сцене Акатиста претпостављало да су оштећене или премазане. Објављивањем још шест новоочишћених композиција, од којих три припадају „историјском" делу, а друге три похвалном делу, сада се заокружује овај циклус. Познавање ових представа доприноси изучавању илустрованих Акатиста насталих до почетка XV века, посебно њиховог другог дела.

Очишћене сцене Акатиста у Марковом манастиру насликане су на јужном и северном зиду храма; неке од њих налазе се уз саму олтарску преграду. Композиције 3. икоса и 3. кондака, на јужном зиду ђаконикона, насликане су испред високог зида са два уздигнута дела повезана велумом. Слика 3. икоса је уобичајена представа сусрета Марије и Јелисавете чија су лица захваћена већим оштећењем. Следећа сцена 3. кондака у свим циклусима акатиста се слика као композиција Јосифових пребацивања Марији.

На другој композицији ваља указати на неуобичајени покрет Марије: десном, високо подигнутом руком изнад главе показује на небо.

Од слике 4. икоса, која се односи на Христово рођење („Чуше пастири анђеле како песмом славе долазак Христа . . ."), раније се видео само западни део.[12] У средишту слике лежи Богородица у породиљској постељи, окренута према тројици мудраца који јој прилазе са даровима. Први приступа старији мудрац, поред њега је средовечни, а у горњем делу је најмлађи; испод Богородичине постеље седи замишљени Јосиф, а изнад Богородице виде се зраци небеске светлости који осветљавају стене на врху пећине. Поред Богородице су јасле у којима лежи мали Христос у повојима; уз јасле су магарац и во. Одозго, изнад стена пећина, спуштају се три анђела и подижу руке покривене драперијама у ставу обожавања Христа. Уобичајени чиниоци ове композиције, пастири, који се спомињу и у тексту 4. икоса, нису насликани; није приказано ни купање новорођенчета, скоро обавезно у сценама Христовог рођења.

[10] A. Grabar, *L'iconographie de la Parousie*, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age* I, Paris 1968, 576—582; id. *L'Hodigitria et l'Eleousa*, Зборник за ликовне уметности 10, Нови Сад 1974, 3—14; T. Velmans, *o. c.*, 152—166; Г. Бабић *o. c.*, 179—189.

[11] Л. Мирковић - Ж. Татић, *Марков манасшир*, Нови Сад 1925, 45—53.

[12] *ibid.* 48, сл. 43, где се примећује крај ове композиције.



Сл. 3.

Сл. 4.
Десети кондак

На другој страни храма су три композиције похвалног дела Акатиста, слике 10. кондака, 11. икоса и 11. кондака. Текст 10. кондака, похвалу Христу („Свака химна Теби, ма с колико настојања проширивана . . .“), представљају Христос у средишту композиције и бочне поворке које певају химне благодарности. Христос седи фронтално на масивном трону испред једне екседре, десном руком благосиља, а левом држи затворени свитак. Њему са десне стране прилазе шест анђела, а са леве — поворка архијереја који служе Христу. На челу архијерејског хора насликан је св. Василије Велики, иза њега је св. Јован Златоусти, који обема рукама држи књигу; иза ове двојице истакнутих литургичара је св. Григорије Богослов. Остале фигуре су само назначене у позадини, као део свечане литургијске поворке која прославља Христа.



Сл. 5.
Једанаести икос

Решење слике 10. кондака из Марковог манастира скоро је истоветно са представом из Минхенског псалтира, где исто тако Христа хвале анђели и архијереји;[13] на охридској слици лево од Христа насликана је само поворка апостола на челу са св. Петром.[14] На свим осталим познатим композицијама 10. кондака (Дечани, Томићев псалтир, Козија, Ескоријал и рукопис старе московске Синод.библ. 429) сликају се архијереји, монаси, монахиње, свештеници, властела, лаици, псалти са карактеристичним одеждама и сл.[15] Насупрот овим примерима, остаје основни утисак да на слици 10. кондака из Марковог манастира Христа обожавају и хвале само небеске снаге и свете личности.

Прва представа иза олтарске преграде, на северном зиду у протезису, је илустрација 11. икоса у којој се прославља Богородица („Као светлоносну светиљку која се појави онима који су у тами . . .“). Испред тамне пећине, фронтално је постављена Богородица са малим Христом који обема рукама благосиља. Изнад Богородичине главе насликана је велика свећа која обасјава горње делове слике, посебно главе апостола, који прилазе са обеју страна клањајући се Богородици; групу

---

13 J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien 1906, сл. 143.

14 Ц. Грозданов, *о. с.*, 45.

15 В. Петковић, *Дечани* II, Београд 1941, 46; В. М. Щепкина-И. Дуйчев, *о. с.*, 81—82, Т. LXI; Г. Бабић, *о. с.*, 182—183; T. Velmans *o. c.*, 148; В. Д. Лихачова, *Византийская миниатюра*, Москва 1977, 46.



Сл. 6.
Једанаесӣи кондак

апостола с леве стране предводи апостол Петар, а са десне стране Богородици прилази друга група са апостолом Павлом у предњем плану.

Раније смо истакли да је метафорично обраћање Богородици као „светлоносној светиљки" изазивало тешкоће у фигуративном уобличењу 11. икоса.[16] На композицијама из Дечана, Матејча, Козије, Томићевог псалтира и Ескоријала насликана је свећа поред Богородице, изнад њене главе, или иза ње.[17] У охридској Перивлепти Богородица са Христом испред себе насликана је као светиљка у конусном облику, док је простор око ње испуњен црвеном бојом пламена велике свеће.[18] У београдској копији Минхенског псалтира сматра се да је насликана Богородица извор живота, за шта, уосталом, даје основу други део текста ове строфе.[19] На већини представа 11. икоса Богородица се слика без бочних група, или су око ње постављени људи из народа којима се она појављује „као светиљка у тами". Према до сада познатим сликама из XIV века, само у Марковом манастиру Богородици прилазе групе апостола.

Композиција 11. кондака, „Хотећи дати опроштај од старих дугова . . .", насликана је у ниши протезиса. У средишту композиције је Христос, постављен пред полукружно здање са апсидалном конхом и фронтоном у горњем делу. Христос цепа обвезницу, свитак старих дугова или Адамов хирограф. Десно од Христа је група старозаветних ликова чије су главе већим делом уништене; на левој страни је хор апостола на челу са апостолом Петром који подиже руке према Христу; иза Петра, у предњем плану, насликан је још и апостол Павле, у истом ставу. Само је у минијатурама Томићевог псалтира дата специфична представа 11. кондака са Христом у слави и анђелом који баца у бездан главу Ада.[20] На другим познатим илустрацијама 11. кондака насликана је фронтална фигура Христа са поцепаним хирографом испред себе.[21] У Козији је сам, без бочних поворки,[22] у Охриду и на минијатури из Ескоријала насликани су људи из народа:[23] према тексту ове строфе, „који беху удаљени од његове благодети".

Од композиција Акатиста из Марковог манастира највећу пажњу изазвале су две последње сцене, представе 12. икоса и 12. кондака, први пут објављене још у старој монографији овог споменика.[24] Мишљења и претпоставке о овим представама изнети последњих година у науци су добро познати. Иако су новији радови објављени после чишћења фресака, када је и циклус Акатиста био у целини откривен, проучаваоцима ових композиција остао је непознат други део слике 12. икоса.[25] Овај део је насликан у наставку литије прве групе манастирских поглавара, иза цара и иконе Бого-

[16] Ц. Грозданов, *о. с.*, 45—46.

[17] В. Петковић, *о. с.*, 46; Н. Окуњев, *Црква св. Боїородица-Маӣејич*, Гласник Скопског научног друштва VII—VIII, Скопље 1930, 104. Нису објављене репродукције или цртежи споменутих слика из Дечана и Матејча; М. В. Щепкина-И.Дуйчев, *о. с.*, 82, Т LXII; T. Velmans, *o. c.*, 148, fig. 23.

[18] Ц. Грозданов, *о. с.*, 45, 47.

[19] Д. Медаковић, *Боїородица „Живоносни исӣочник" у срӣској умеӣносӣи*, Зборник радова Византолошког института, Београд 1958, 207—208; T. Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge*, Synthronon, Paris 1968, 131.

[20] М. В. Щепкина - И. Дуйчев, *о. с.*, Т. LXII.

[21] Уп. Ц. Грозданов, *о.с.*, 47.

[22] Г. Бабић, *о.с.*, 178, fig. 3.

[23] T. Velmans, *Une illustration inédite*, 150, fig. 24.

[24] Л. Мирковић, *о. с.*, 53, сл. 52.

[25] T. Velmans, *Une illustration inédite*, 154—157; id. *Création et structure du cycle iconographique de l'Acathiste*, Actes du XIV[e] Congrès international des études byzantines III, Bucarest 1971 (pub. 1976), 471—72; A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, 5—6.

родице Елеусе, на узаном пољу јужно од нише протезиса. У питању је група од пет архијереја из свечане поворке велике литије, од којих први и последњи држе велике упаљене свеће у виду лампада. Указивањем на постојање овог непримећеног дела највише проучаване композиције 12. икоса, не желимо да улазимо у расправљање о завршним сценама Акатиста из ове цркве, о којима ће бити речи у другој прилици.

Основе за продубљеније истраживање илустрованих акатиста поставио је А. Грабар са познатом расправом о иконографији Христове парусије, указујући први пут на значај представљања фигура око Христа и Богородице у композицијама другог дела циклуса. Он је истакао да сликање обичних личности, ван историјског контекста и догађаја из Христовог живота, у Акатисту и у Божићној химни Јована Дамаскина, показује старије, можда старохришћанско порекло њихове иконографије.[26] За свеобухватније проучавање слика Акатиста од посебног значаја је став сликара, ктитора и других чинилаца који су утицали на конциповање поворки око Христа и Богородице, од 13. икоса до 24. кондака. Објављујући циклус Акатиста из охридске Перивлепте, указали смо на изузетну строгост уобличења овог, другог дела циклуса и при том смо истакли да се такав избор примећује још само на сценама исте теме из Марковог манастира.[27] Т. Велманс је приметила да се на сликама Акатиста из Ескоријала, у његовом другом делу, сликају само обични верници, представници народа.[28] Насупрот овом циклусу, сада се појављује заокружени други део Акатиста из Марковог манастира, где се уопште не сусрећу фигуре обичних верника поред фигура Христа и Богородице, већ, искључиво, представници светитељских редова, старозаветне личности и анђели.

У том је погледу, мајстор Акатиста из Марковог манастира био доследнији и од сликара охридског Акатиста, који је у једном или два случаја насликао обичне вернике без посебних одлика, на шта указују чак и одговарајуће строфе Акатиста.

У догматском делу Акатиста, у слици 7. икоса („Јавивши се Створитељ показа нама нову твар . . .“), Христос је окружен поворком апостола на челу са Петром и најистакнутијим монасима, св. Савом Јерусалимским и св. Антонијем. У композицији 7. кондака („Видевши необично рођење . . .“) Богородици на престолу са малим Христом клањају се само анђели, док док се у 8. икосу („Неописива Реч . . .“) Христу Емануилу клањају само истакнутији архијереји које предводи св. Григорије Богослов; у слици 8. кондака („Сва природа анђела . . .“) Христу се клањају и диве само анђели.[29]

Слика 9. кондака у Марковом манастиру замишљена је као Христов силазак у ад; у илустрацији 10. икоса („Стена јеси дјевам . . .“) Богородицу са малим Христом окружују најистакнутије жене — светитељке;[30] о другим примерима похвалног дела Акатиста у Марковом манастиру, откривеним приликом конзервације, већ смо говорили.

Сликар Акатиста је дословно спровео схватање да се поред Христа и Богородице не постављају фигуре непознатих личности. Када се уводе ликови који не припадају светитељским редовима, као у двема завршним сценама овог циклуса, они су укључени само у литију са иконама Богородице Елеусе и Богородице Одигитрије, а у вези са догађајима из времена владавине цара Ираклија.

Упоређењем између слика Акатиста из Марковог манастира и Ескоријала, постаје јасно колико је могло да буде различито конциповање другог дела ових химни



Сл. 7. Дванаести икос, задњи део литије

током XIV века. Сада, исто тако, постаје много јасније, да се у циклусима из Охрида и Марковог манастира Христово присуство потврђује, углавном, пред светитељским редовима и небеским снагама и да је то схватање наметнуто од високих клирикално-монашких кругова.[31]

У познатој студији о сликарима Марковог манастира, њиховим ликовним схватањима и поступку, В. Ј. Ђурић је сасвим поуздано утврдио да је циклус Богородичног акатиста дело друге скупине мајстора, још тачније, другог сликара ове скупине. Како је познато, ови уметници прихватили су ликовна схватања, сасвим другачија од става ученика Јована Теоријана.[32] За погледе мајстора који су насликали композиције догматског и похвалног дела Акатиста, свакако је значајан закључак да се његов израз „везује за Скопље као средиште и за клирикалну средину Митрополије као исходиште његовог посебног духа“.[33]

Већину композиција Акатиста радио је мајстор који је сликао кратке и помало масивне фигуре, без наглашене изражајности која је карактеристична за његовог сарадника. Типологија фигура, нарочито лица, начин сликања драперија и схватање композиција ових сликара сусрећу се и раније код једног од мајстора Леснова, док се касније слична обрада глава примећује на старијим фрескама Св. Николе Шишевског и цркве у Липљану, што је навело В. Ј. Ђурића да ове мајсторе веже за уметничко стварање у кругу Скопске митрополије.[34]

У овом прилогу хтели смо да укажемо на схватања и поступак сликара из друге скупине у преобраћању текста химничке поезије у ликовна дела. У великим целинама Акатиста из XIV века, сада се јасно оцртавају различите концепције мајстора циклуса из Охрида и Марковог манастира, с једне стране, и Ескоријала, с друге стране. Упоредо с тим, у већ наведеним радовима, уочене су особености других циклуса из Македоније, Србије и Румуније, чиме су створене претпоставке за проучавање илустрованих Акатиста из XIV века и одређивање њиховог места у уметности Палеолога.

---

[26] A. Grabar, *L'iconographie de la Parousie*, 576—582.
[27] Ц. Грозданов, *o. c.*, 49.
[28] T. Velmans, *Une illustration inédite*, 152—153.
[29] Л. Мирковић, *o. c.*, 49—50.
[30] *ibid.*, 50—51.

[31] О том питању, а у вези са илустрацијом охридског циклуса Акатиста, писали смо детаљније у студији *Охридско зидно сликарство из XIV века*, која је предложена за објављивање.
[32] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир-Охрид*, Зборник за ликовне уметности (књига Дејана Медаковића) 8, Нови Сад 1972, 139—141; id., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 82—83, нап. 105.
[33] *id.*, *Марков манастир-Охрид*, 140—141.
[34] *ibid.*

Les scènes de l'Acathiste de la Vierge nouvellement découvertes à Markov manastir

Cvetan Grozdanov

Lors des travaux de conservation effectués à Markov Manastir près de Skoplje, il y a dix ans, des scènes de l'Acathiste de la Vierge ont été découvertes qui avaient été recouvertes d'un enduit et qui se trouvaient des deux côtés de la cloison du sanctuaire, sur les murs nord et sud de l'église. Les scènes découvertes se rapportent au 3e ikos (Rencontre de la Vierge et de Ste Elisabeth), au 3e kontakion (Remontrances à Marie faites par Joseph) et au 4e ikos (Nativité du Christ) et se trouvent toutes trois sur le mur sud de l'église, les deux premières dans le sanctuaire et la troisième dans le naos. Sur le mur nord ont été découvertes des scènes du 10e kontakion (»Tout hymne à Ta Gloire«), du 11e ikos (»Comme une lampe répandant la lumière«) et du 11e kontakion (»Voulant pardonner les dettes plus anciennes ...«). L'auteur du présent article fait encore remarquer que la dernière partie de la représentation du 12e ikos, à savoir un groupe d'archévêques dont le premier et le dernier portent de grands cierges allumés, par lequel se termine la procession portant l'icône de la Vierge Eleusis, est resté inaperçu. Cette partie s'ajoute à la représentation du 12e ikos et se situe sur l'extrémité sud du mur oriental de la protéisis, immédiatement après la représentation du 11e kontakion.

Les trois scènes nouvellement découvertes de la partie glorificatrice de l'Acathiste (10e kontakion, 11e ikos, 11e kontakion) ont été soumises par l'auteur à une analyse comparative dans laquelle il les compare aux autres scènes connues du XIVe siècle traitant le même sujet. En même temps il étudie aussi les scènes de la partie dogmatique et glorificative de Markov Manastir qui étaient déjà connues, et en déduit qu'en plus de la figure du Christ et de la Viegre, le peintre n'a reproduit que des personnages saints dans les cortèges: des prophètes de l'ancien testament, des apôtres, des moines, des évêques, des saintes femmes, à la tête desquels se trouvent les représentants les plus éminents de ces ordres. Il n'a pas peint les fidèles, les hommes du peuple témoins de la présence permanente du Christ. A cet égard les scènes de l'Acathiste de Markov Manastir sont en opposition directe avec les scènes de l'Acathiste de l'Escorial, où nous voyons surtout des cortèges d'hommes du peuple.

Par cet esprit, conservateur en essence, le peintre du deuxième groupe de Markov Manastir se rapporoche le plus des conceptions du maître de l'Acathiste du vestibule de l'église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid, de 1365. Ces peintres, représentants des conceptions cléricales ont aussi peint de simples moines, des chantres, des clercs, des évêques et d'autres personnages, mais dans le cadre de la procession portant l'icône de la Vierge Eleusis et celle de la Vierge Hodigitrie (12e ikos et 12e kontakion) les figures de simples fidèles ne sont jamais, comme nous venons de le souligner, représentées à côté de la Vierge ou du Christ. L'auteur termine en annonçant son intention de consacrer une constribution spéciale à l'importance de la partie terminale, nouvellement découverte du 12e ikos pour la recherche sur les deux dernières scènes de l'Acathiste de Markov Manastir.

Die Entstehungszeit der Wandmalerei und Identifizierung ihres Malers nach der Fresko-Inschrift in der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv (Golf von Kotor)

Revision

Dragan Nagorni

In den vergangenen Jahren haben Kunsthistoriker bei ihren Forschungen neue Erkenntnisse zur Identifizierung einiger Maler und ihrer Werke in den orthodoxen Kirchen Montenegros gewonnen und kamen damit zu anderen Ergebnissen über deren tatsächliches künstlerisches Wirken, wobei u.a. für bisher richtig gehaltene Autorennamen von ihnen abgelehnt oder auch bestimmte Werke einem anderen Maler zugeschrieben würden.

So ist erstens der (seinerzeit von Radojčić[1] begründete) herrschende Meinungskanon über den Künstlernamen Kozma schon von S. Petković[2] angezweifelt worden, was im folgenden neue Denkmöglichkeiten hinsichtlich dieses Namens eröffnete und zu einem wissenschaftlichen Paradigmawechsel bei der Lösung dieses Problems führte. Weiterhin wurde dann durch die Untersuchung von Z. Kajmaković[3] der Maler Kozma infragegestellt, der als Autor — außer für andere Werke — auch als sicher galt für zwei Ikonen im Kloster Morača mit den Darstellungen der serbischen Heiligen Sava und Simeon Nemanja, König Stefan Vukanović und Kyrill, 'dem Philosophen' (um 1640), sowie den serbischen Heiligen Sava und Simeon Nemanja (datiert 1645)[4]. Kajmaković lehnt überzeugend das auf der letzteren Ikone unter den Füßen des hl. Sava kennzeichnende chiffrierte Kryptogramm als den Namen des Kozma ab und schlägt stattdessen als Autor für diese beiden Werke einen anderen Maler, Jovan, vor[5], dessen Unterschrift auf der Ikone der hl. Petka (=die hl. Freitag) im Kloster Hilandar erhalten ist[6].

Zweitens kann man auch den Maler Theodor Savin aus Kotor nach neuen Erkenntnissen nicht mehr, wie das Radojčić vorgeschlagen hatte, als wesentliche, künstlerisch wirkende Persönlichkeit annehmen und glauben, daß er u.a. der Autor der Wandmalerei in der Kirche Rudenica (1402—05) und der zwei illustrierten Handschriften in Hilandar, »Die Rede des hl. Johannes Chrysostomos« (Nr. 400) und des Evangeliars (Nr. 58), sei[7]. Die Forschungsergebnisse hierzu liefert V. Đurić, wobei er drei verschiedene Namen unterscheidet:

[1] S. Radojčić, *Les maîtres de l'ancienne peinture Serbe*. Académie Serbe des sciences, Monographies T. CCXXXVI, Institut archéologique № 3, Beograd 1955, S. 87—88 (serbisch mit frz. Rés.).

[2] S. Petković, *Wall painting of St. Stephen's chapel in the Morača monastery from 1642*, in: Zbornik za likovne umetnosti 3 (Novi Sad 1967) 154—155 (serbisch mit engl. Summ.).

[3] Z. Kajmaković, *Kozma — Jovan*, in: Zbornik za likovne umetnosti 13 (Novi Sad 1977) 99—116 (serbische mit frz. Rés.).

[4] S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., S. 87—88;—ders., Ikonen, Beograd 1975, S.16—17; R. Ljubinković, *Povodom knjige profesora Svetozara Radojčića, Les maîtres*, a.a.O., in: Naše starine 4 (Sarajevo 1957) 197; V. J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie (= Ikone iz Jugoslavije)*, Belgrade 1961, S. 68—69.

[5] S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., S. 86; V. J. Đurić, *Icônes*, a.a.O., S. 62; Z. Kajmaković, *Kozma — Jovan*, a.a.O., S. 105—115; D. Bogdanović — V. J. Đurić — D. Medaković, *Hilandar*, Beograd 1978. Siehe hier Đurić, S. 160—162, Abb.128.

[6] Hierzu ist folgendes zu sagen: Wenn sich durch weitere andere Untersuchungen eindeutig herausgestellt hat, daß die frühere Annahme eines Malers Kozma ein Irrtum gewesen ist, so muß es bedenklich erscheinen, einige angebliche Werke eines gewissen Kozma nun dem Maler Jovan zuschreiben zu wollen, da
a) zwischen den fraglichen Werken gewisse Stilunterschiede bestehen und
b) es bis jetzt nur eine erhaltene signierte Ikone vom Maler Jovan in Hilandar gibt, was eine sichere Vergleichsmethode für unsere Entscheidung, die Kunstwerke vom angeblichen Kozma dem Jovan zu attributieren, erheblich erschweren würde.

[7] S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., S. 45—46, Abb. 29, 30, Taf. 32; — ders., *Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, in: Πεπραγμένα τοῦ θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου I, Athènes 1955, S. 438— 439; — ders., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, S. 185.

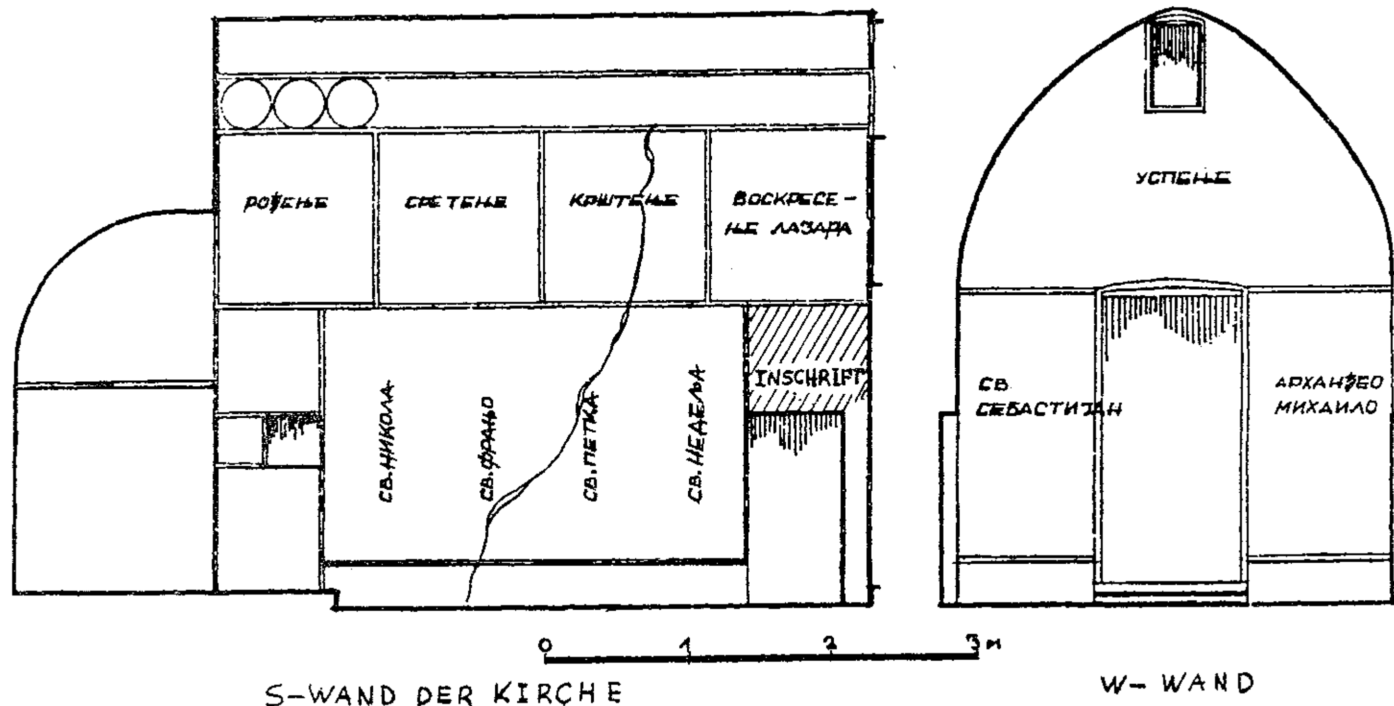


Abb. 1. Sv. Bazilije, Schemazeichnung der Wandmalerei mit der Inschrift an der westlichen S- Wand (nach Radojčić)

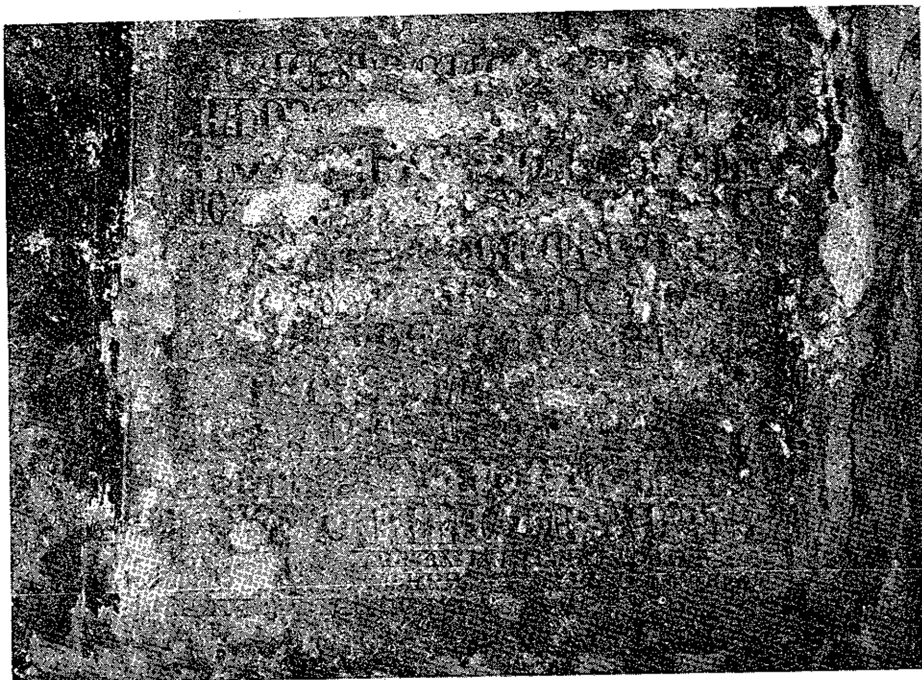


Abb. 2. Sv. Bazilije, Texst der Stifterurkunde an der westlichen S- Wand

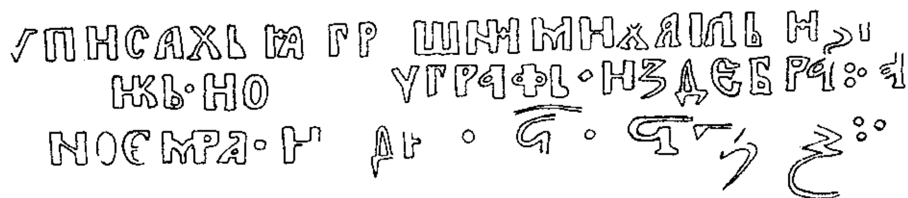


Abb. 3. Sv. Bazilije, Unterschrift des Malers »Milosav« (nach Radojčić)

1) Teodor Savin aus Kotor als selbständig wirkender Maler ist in Zweifel zu ziehen. Er lernte das malerische Handwerk bei dem griechischen Künstler namens Georgi(os) (1377—1386) in Dubrovnik[8], sonst fehlen jegliche weitere Angaben über ihn, und er ist nicht mit dem Maler Theodor von Rudenica (»grešni rab Teodor zograf« = »sündiger Diener Theodor Zograph«) identisch.

2) Die Miniaturen der zwei Handschriften in Hilandar unterscheiden sich vollständig voneinander und sind von zwei verschiedenen Meistern geschaffen worden.[9] Mit diesen Richtigstellungen widerlegt Đurić die früher gültigen Hypothesen über das künstlerische Schaffen des Theodor Savin.

Und drittens kann m.E. die bisher verbreitete Meinung von Radojčić, daß der Maler Milosav (Petar) Miljanović[10] aus Dabar die Wandmalerei — nach seiner Ansicht kurz nach dem Jahre 1490 entstanden — in der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv geschaffen hat, nicht mehr beibehalten werden.

Dasselbe gilt für den zweiten, von einigen Forschern vorgeschlagenen Namen, dem des Malers Jovan, den sie bei ihren bisherigen schwierigen Bemühungen auf der Suche nach dem wahren Autor und der Datierung der Fresken in Sv. Bazilije (die übrigens von mir schon an anderer Stelle[11] nicht für richtig gehalten wurde) in Vorschlag bringen.

Hinsichtlich dieser Frage Stellung zu nehmen, bin ich angeregt durch meine Untersuchung, die ich im Rahmen eines von der DFG lebhaft geförderten Forschungsvorhabens durchführte und in der ich mich außer mit anderen Kirchen Montenegros auch mit der Wandmalerei von Sv. Bazilije befaßt habe.

Zur Erweiterung der wissenschaftlichen Erkenntnisse über die noch heute umstrittenen Namen des Malers und des Stifters sowie die zeitliche Entstehung der Wandmalerei müssen meiner Meinung nach die bisherigen Forschungsergebnisse zu den vorgeschlagenen Hypothesen einer grundsätzlichen Korrektur unterzogen werden.

Da mehrere Wissenschaftler ihre Aufmerksamkeit diesen Fresken und insbesondere der in sie eingearbeiteten Inschrift widmeten und somit mehrfach unterschiedliche Ansichten vertreten haben, wollen wir das genannte Untersuchungsobjekt hier kurz skizzieren und die vorliegenden Forschungsergebnisse unterbreiten, ehe wir unsere Stellung dazu nehmen.

Die kleine Kirche Sv. Bazilije (Länge 7 m, Breite 4,5 m, Höhe 5 m) liegt unweit vom Meer am Abhang der Halbinsel Vrmac bei Donji Stoliv im Golf von Kotor. Im Inneren hat sie ein weiches, gotisch gebrochenes Gewölbe über einem Tonnenschiff, das durch eine Stufe zum erhöhten Bema unterteilt ist.

Die Wandmalerei ist außergewöhnlich durch ihren bikonfessionellen Charakter, gleichzeitig nebeneinander sind orthodoxe und römisch-katholische Heilige dargestellt sowie verschiedene Inschriften in griechischer, lateinischer, italienischer und serbischer Sprache eingezeichnet. Hier wird die historische Tatsache wirksam, daß sich das Küstenland Montenegros seit 1420 unter venezianischer Herrschaft befand, was sich auch in dem italienischen Textteil der Urkunden-Inschrift des Stifters (der der römisch-katholischen Konfession angehört haben muß) an der Südwand der Kirche niederschlägt. Außerdem tauchen als dargestellte Figuren in der Wandmalerei katholische Heilige auf wie der hl. Franziskus und der hl. Sebastian, die wiederum sicherlich auf Wunsch des Stifters mit lateinischen Inschriften signiert sind.

Diese Heiligen sind im Frührenaissancestil ausgeführt. Sie weisen stilistisch Renaissancezüge in der Malweise auf, die für die Kunstrichtung ab dem 14. Jahrhundert an der Ost-Adriaküste charakteristisch gewesen sind.

Weitere Betrachtungen der hauptsächlich in byzantinischer Art ausgeführten Wandmalerei (wie die heiligen Krieger, die beim Stilvergleich innerhalb der orthodoxen Malerei dem Bereich der sog. Morava-Schule zugehören), sowie der Malweise (z.B. der Kreuzigungsdarstellung) im Vergleich mit der byzantinischen Malerei in Makedonien aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts führen zu der vorläufigen Meinung, daß diese Fresken bis zur ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein können. Weiterhin wäre anzunehmen, daß der Maler der orthodoxen Konfession angehörte und ein Grieche gewesen sein kann, der sich — aus Makedonien stammend — zur Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit in der Stadt Kotor niedergelassen hatte. Er könnte aber auch ein Serbe gewesen sein, der seine künstlerische Schulung in Makedonien erhalten hatte.

Im südwestlichen Teil der Südwand über dem ehemaligen Türeingang, der zugemauert ist und heute als eine Nische (Höhe 1,20 m) erscheint, befindet sich die gleichzeitig mit der Malerei entstandene Inschrift des Stifters (Abb. 1—2). Sie ist mit schwarzer Farbe auf weißen Grund geschrieben und besteht aus elf Reihen mit italienischem Text in gotisch-lateinischer Schrift, sowie drei Reihen mit serbischem Text in kyrillischer Schrift. Das Verhältnis der großen lateinischen zu den kleiner geschriebenen kyril-

---

[8] Siehe den Vertrag vom 6. August 1377 bei J. Tadić, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII—XVI veka*, SAN, Istoriski institut, Bd. I (1284—1499), Beograd 1952, S. 16; S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., S. 45, Anm. 71; L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen außerhalb Jugoslawiens*, in: Πεπραγμένα τοῦ θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου I Athènes 1955, S. 318.

[9] Vgl. R. Ljubinković, *Povodom knjige*, a.a.O., S. 192; V. J. Đurić, *Slikar Radoslav i freske Kalenića*, in: Zograf 2 (Beograd 1967) 28; — ders., *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (= *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974), München 1976, S. 146 und Anm. 129 auf S. 285—286.

[10] S. Radojčić, *La peinture à Boka Kotorska (Bouches de Cattaro)*, in: Spomenik 103, Srpska akademija nauka. Odelenje društvenih

[11] Siehe D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro) — Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur* (= Miscellanea Byzantina Monacensia 23), München 1978, S. 301—302 und Anm. 222.

lischen Buchstaben deutet an, daß dem italienischen Text größere Bedeutung zugemessen war. Die gesamte, sehr beschädigte Inschrift liegt teilweise noch unter dem Putz, der früher die ganze Wandmalerei überdeckte.

Im Rahmen der Forschungsuntersuchungen durch die Serbische Akademie der Wissenschaften in Boka Kotorska entdeckte V. Korać 1951 als erster die Freskomalerei unter der Putzschicht in der Kirche Sv. Bazilije[12]. Danach stellte S. Radojčić ausführliche Untersuchungen über diese Malerei sowie ihren Stifter, den Maler und die Datierung[13] an, wobei er sich insbesondere mit der Inschrift des Stifters befaßte und dabei zu folgendem Ergebnis kam:

Wegen der Beschädigung der Buchstaben waren für ihn nur die zwei letzten Reihen des italienischen Textes deutlich lesbar:

»ADI XV AGOSTO LA ASSUMPCION (della) MADONA SANTA«[14], was nach Radojčić bedeutet, daß die Kirche mit ziemlicher Sicherheit der Gottesmutter geweiht war, d.h. der Madonna Assunta, die nach der alten Zeitrechnung am 15. August gefeiert wird. Seine wichtigsten Schlüsse für die Datierung der Malerei und die Identifizierung ihres Meisters zog Radojčić aus dem serbischen Textteil der Inschrift, den er später auch in einer Pausenkopie (Abb. 3) veröffentlichte[15].

Er las den Text folgendermaßen:

„ѵписахь ꙗ грѣшни михаиль из ...
Lakune über 20 cm, ... икь. но ... ѵграфь. издебра:. авч (149 ...) ...; ... го ... ноемра. И (sic!) ДН ... Indiktion. 6900 (СТ Ц?)“

deutsch:

»Ich schrieb sündiger Mihail aus ...
Lakune über 20 cm ..... ik'. Io ... (sic!) ograph. aus Debar: авч (149 ...; ....; ... go ... November. 8 Tag... Indiktion. 6900 (ST C ?)«[16]

12 V. Korać, *Les monuments de l'architecture du Moyen âge dans la Boka Kotorska*, in: Spomenik 103, Srpska akademija nauka. Odeljenje društvenih nauka, NS. 5, Beograd 1953, S. 124—125, 129, Abb. 19—21 (serbisch mit frz. Rés.).

13 S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 59—66, 69, Abb. 7—11, 13—18.

14 ebd., S. 60.

15 Vgl. S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., S. 48—49, Abb. 32, Taf. 34, 35.

16 Vgl. S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 60.

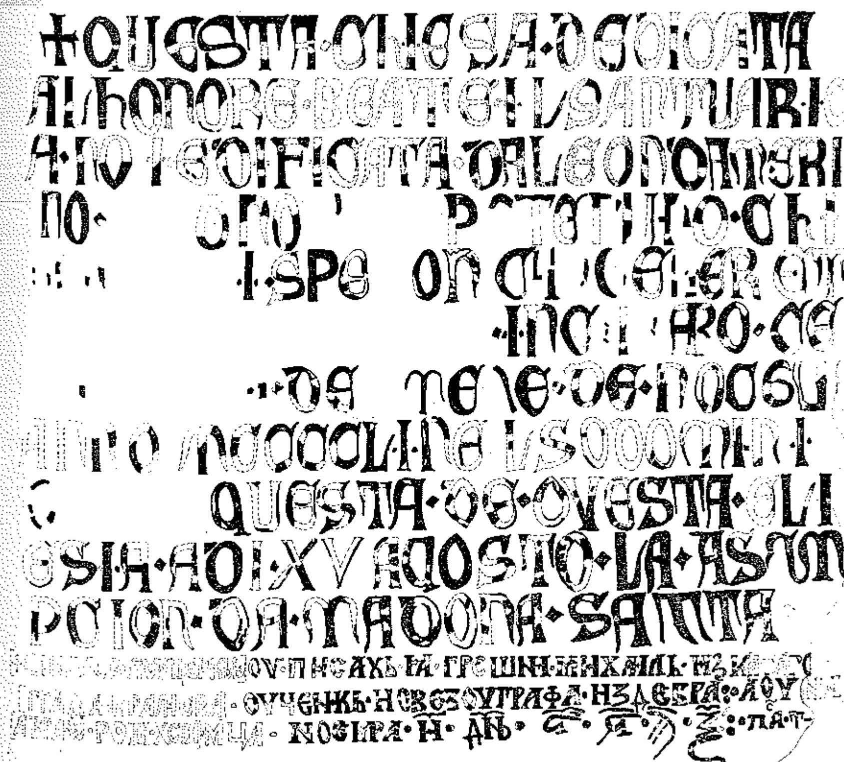


Abb. 4. Sv. Bazilije, Pausenzeichnung des italienischen und serbischen Textes der Stifterurkunde mit Rekonstruktion der fehlenden Buchstaben

Danach meinte er, daß das erste Wort »ѴПИСАХЬ« zweideutig erscheine; daß es nämlich sowohl heißen könnte, der »sündige Mihail« bezeichne sich damit als den Autor der Malerei, wie auch (mit dem Wort »(ОѴ)ПИСАХЬ«= »Ich schrieb es für meine Seele«, d.h. Mihail bezahlte den Wandmalereiauftrag) als den Stifter der Fresken. Radojčić entschied sich für die letztere Deutung, daß Mihail der Stifter gewesen sei.

Vor allem las Radojčić dann aber in der zweiten Reihe ».... икь« als Teil eines Familiennamens des tatsächlichen Malers der Kirche Sv. Bazilije und gleich anschließend den Anfang eines undeutlich erscheinenden Wortes, zwei von ungefähr vier Buchstaben »NO ...« (sic!) »НО ...«. So gelangte er über die Bedeutung der zweiten Schriftreihe zu der Ansicht, daß ein Maler, dessen Familienname auf »икь« (neuserbisch= »..IĆ«) endet und der Zograph aus Dabar in Herzegowien (in der Nähe von Popovo Polje) war, die Kirche ausgeschmückt hat. Bei weiterem Forschen nach dem Namen des Künstlers schlug er vor, daß es der Maler Milosav Miljenović aus dem Ort Dabar gewesen sein könnte. Von diesem weiß man, daß er als Schüler am 8. Oktober 1471 in die Werkstatt des Malers Stepan Ugrinović aus Dubrovnik eingetreten war, um malen zu lernen, und daß er nach dem Vertrag acht Jahre bei ihm gearbeitet haben soll[17]. Radojčić bemerkte aber gleich dazu, daß trotzdem »die Frage des Autors der Fresken von Stoliv noch offenbleiben muß; vielleicht wird man bei der Reinigung der Inschrift noch irgendwelche wertvollen Buchstaben entdecken.«[18]

Für die Datierung der Malerei entzifferte er am Ende der zweiten Schriftreihe das Zahlenkryptogramm »авч..« =149... (und irgendeine Jahreszahlbezeichnung nach Christi Geburt), dann in der dritten Schriftreihe: »... ГО ... НОЄМРА. И. ДН« (=.... GO ... November. 8 TAG), »danach das Indikationszeichen und eine anscheinend dreiziffrige Zahlenbezeichung, die mit den Buchstaben beginnt, die die Wertzahl 6.900 (ST C?) haben, wonach man an das wiederholt genannte Jahr 1490 ... denken könnte, das nach der Entstehung der Welt geschrieben ist.«[19]

Hiernach schließen sich einige Forscher im ganzen der Meinung von Radojčić über die Datierung der Wandmalerei und teilweise auch bei der Bestimmung des Künstlernamens an. So N. Luković, der die Kirche Sv. Bazilije in Zusammenhang mit zwei historischen Quellen aus dem 18. Jahrhundert im Staatsarchiv von Zadar bringt[20]. Auch Lj.

17 Für den Vertrag siehe: Diversa cancelariae, Heft 75, S. 48, im Staatsarchiv in Dubrovnik; J. Tadić, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII—XVI veka*, Beograd 1952, S. 529; S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 61; — ders., *Les maîtres*, a.a.O., S. 48—49; V. J. Đurić, *L'école de la peinture de Dubrovnik* (= Académie Serbe des sciences et des arts, Monographies, tome 363, Classe des sciences № 45), Beograd 1963, S. 53, 271—272 (serbisch mit frz. Rés.).

18 Siehe S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 61.

19 Vgl. S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 60. In der oben erwähnten, später veröffentlichten Pausenkopie gab er merkwürdigerweise die erstmals gelesene Zahl »авч« nur als »а...« an, und am Ende die Jahreszahl (Entstehungsjahr) der Malerei als » (Tl. СТ ц?)« (=6.007 ?), wo doch der dritte Buchstabe undeutlich als Detail erscheint und der zweite Buchstabe »з« (Tl. Z=7) bedeutet, und nicht, wie er früher oben anführte, daß der zweite Buchstabe »ц« (Tl. C= =900) sei.

So widersprüchliche Aussagen führen zu dem Irrtum, der sich ebenso in der Bezeichnung der veröffentlichten Freskomalerei widerspiegelt. Dort wird sie nämlich dem »Meister Mihaijlo aus Dabar« zugeschrieben, nicht aber — nach der von Radojčić vertretenen Meinung — dem Maler »Milosav Miljenović«. Vgl. o.a., S. 60 und Taf. 34, 35.

Siehe dazu die Kryptographische Synopsis für die oben angegebenen Zahlen bei E. F. Kaskij, *Slavjanskaja kirilovskaja paleografija*, Leningrad 1928, Unveränd. Nachdr. der Originalausgabe 1928 nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Leipzig, Leipzig 1972, S. 215; V. Gardhausen, *Griechische Paleographie*, Bd. II, Leipzig ²1913, S. 369; R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (= Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd. 4), Gießen 1976, siehe Anhang 64 f.

20 N. Luković, *Novootkrivene srednjevjekovne freske u Stolivu*, in: Istoriski zapisi 9 (Cetinje 1953) 220—223.

Abb. 5. Sv. Bazilije, Pausenzeichnung der serbischen Inschrift mit der Unterschrift des Malers Mihail

Karaman[21] repetiert die Zusammenfassung der Untersuchung von Radojčić, und schließlich ist auch V. Đurić[22] nach einer eigenen Untersuchung der Inschrift generell derselben Überzeugung. Wie Radojčić vertritt er die Ansicht, daß der Familienname des Malers auf »... ić« endet, mit der späteren Einschränkung gegenüber der Auffassung von Radojčić, daß »der Name mit нѻ (vielleicht JOKO, JOVO oder ähnlich)« anfange, sowie entgegen dessen Meinung, daß der Herkunftsort der Familie schwer zu bestimmen sei, d.h. ob sie aus dem herzegowinischen, dem makedonischen oder einem anderen Debar stamme. Dazu konnte Đurić am Ende der ersten serbisch-kyrillischen Schriftreihe die zwei mittleren Buchstaben »... тѻ ...« als Teil des Namens der Stadt »KOTOR« lesen[23]. Andere Forscher wie Koco[24], Ljubinković[25] und Kajmaković[26] vermuten, entgegen der von Radojčić geäußerten Annahme des Malers Milosav Miljenović, daß der Maler von Sv. Bazilije der Zograph Jovan aus Debar gewesen sein könnte.

Kontroverse Meinungen ergaben sich auch über die Entstehungszeit der Wandmalerei: C. Fisković datiert den dargestellten hl. Tripun mit dem Stadtmodell von Kotor in den Händen zu Ende des 14. Jahrhunderts[27]. V. Novak setzt die Malerei erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts an[28], während D. Koco meint, sie sei 1552 oder 1559 entstanden[29], und P. Šerović sogar für eine noch spätere Datierung plädiert, nämlich zwischen die Jahre 1670 und 1676[30]. Erwähnt sei hierzu noch, daß Z. Kajmaković, der die Inschrift ebenfalls an Ort und Stelle studierte, »trotz aller unternommenen Anstrengungen« durch seine Entzifferung die oben angeführten Datierungen der genannten Forscher nicht bestätigen konnte. Gleichzeitig fügt er hinzu, daß man die Fresken nicht mit Sicherheit ans Ende des 15. Jahrhunderts datieren könne[31].

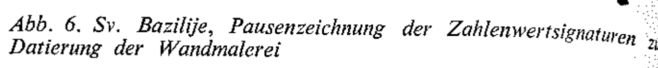


Abb. 6. Sv. Bazilije, Pausenzeichnung der Zahlenwertsignaturen zur Datierung der Wandmalerei

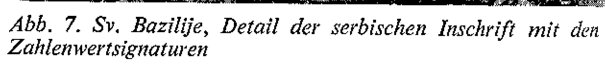


Abb. 7. Sv. Bazilije, Detail der serbischen Inschrift mit den Zahlenwertsignaturen

Die Inschrift ist bei der Restaurierung nicht völlig von weißem Kalkputz befreit worden, was besonders für die unteren seitlichen Teile der Schriftreihen gilt (Abb.2), wo auf der rechten Seite des Textes ein durch Erdbeben entstandener tiefer Riß mit Mörtel ausgefüllt wurde, der die kyrillischen Buchstaben teilweise zudeckt. Trotz dieser Folgen der starken Beschädigung für die Inschrift sind ihr wichtige Angaben für die historische Identifizierung der Kirche, ihre Bauentstehung, die Bestimmung des Stifters, die Zeit der Ausmalung der Kirche und ihres Malers zu entnehmen.

Nun mußten wir bei all den genannten Entzifferungsergebnissen aber doch feststellen, daß die oben zitierten Forscher bedauerlicherweise sowohl den serbischen wie auch den italienischen Text nicht so sorgfältig studiert haben, was in der Folge zu einer falschen Wiedergabe der serbischen Inschrift und ebenso zu irrtümlichen Einschätzungen bei ihren Angaben zur Datierung der Wandmalerei, sowie zu den Namen des Malers und des Stifters führte.

Befassen wir uns zunächst mit der serbischen Inschrift, der sich die bisherige Forschung speziell zugewendet hatte (Abb. 2,4,5). Augenfällig erscheint, wie schon erwähnt, sofort die kleinere Schriftform ihrer drei Reihen im Verhältnis zu der bedeutend größeren des italienischen Textes, der zudem mit elf Schriftreihen eine umfangreichere Aussage beinhaltet. Wir können diesen Tatbestand so erklären, daß die italienische Inschrift von dem Kirchenbau und ihrem Stifter, die serbische aber von der Entstehung der Wandmalerei und ihrem Meister Kunde geben sollte, wobei sich der Maler, wie in solchen Fällen gebräuchlich, unten am Ende des Textes in einer kleineren, bescheidenen Schriftform auszudrücken pflegte. Unter anderen wäre als ein exemplarisches Beispiel für diesen Brauch der in Latein verfaßte und in gotischen Buchstaben geschriebene Text einer Inschrift aus dem Jahre 1380 über den Bau des

---

21 Lj. Karaman, *O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana*, in: Starohrvatska Prosvjeta, III. Serie, Heft 6 (Zagreb 1958) 73.

22 Siehe V. J. Đurić, *L'école de la peinture de Dubrovnik*, a.a.O., S. 270—272 und Anm. 134, mit der gleichen Vermutung wie Radojčić, daß der Maler mit Namensendung ».. ić« Milosav Miljenović gewesen sein könnte, der aus dem herzegowinischen Gebiet Dabar stammte. Siehe dazu ebd., Anm. 136. Interessant ist zu erwähnen, daß Đurić hier (siehe ebd., Abb. 168, 169) die Bilder aus Sv. Bazilije mit »Unbekannter Maler aus Dubrovnik« beschriftet.

23 ebd., S. 271, Anm. 35. Hier hat Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971, S. 68, die oben genannte Lesart von Đurić dahingehend mißverstanden, daß er nur die ersten zwei Buchstaben »KO« des Stadtnamens Kotor dechiffriert habe, was, wie oben geschildert worden ist, nicht stimmt.

Vgl. dazu Đurić, o.a., Anm. 35; — ders., *Crna Gora u doba oblasnih gospodara (Umjetnost)*, in: Istorija Crne Gore 2, 2, Titograd 1970, 524—526, Skizze 51—53, Abb. 110, 132, 133.

Nach der Inschrift und stilistischen Untersuchung der Wandmalerei datiert Đurić sie hier mit der größten Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1490 (vgl. ebd., S. 511, 525), im Unterschied zur Datierung von Radojčić, der sie kurz danach einordnet.

24 D. Koco, (Rez. zum Buch): S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., in: Zbornik na Arheološkiot muzej Skopje 1 (1955/56), Skopje 1956, S. 115—116.

25 R. Ljubinković, *Povodom knjige*, a.a.O., S. 192—193.

26 Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo*, a.a.O., S. 37, 66—69, bemerkt dazu, daß man mit Sicherheit nicht behaupten könne, der Zograf Jovan sei gleichzeitig auch der Verfasser der lateinischen Inschriften gewesen.

27 C. Fisković, *Les monuments artistiques de la cité de Kotor*, in: Spomenik 103, Srpska akademija nauka. Odelenje društvenih nauka, NS. 5, Beograd 1953, S. 72 (serbisch mit frz. Rés.).

28 V. Novak, *Paleografija i slavensko-latinska simbioza od VII—XV stoleća*, in: Istoriski časopis 7 (Beograd 1957) 7.

29 D. Koco, (Rez. zum Buch): S. Radojčić, a.a.O., S. 115.

30 P. Šerović, *O jednom starom ćirilskom natpisu u Stolivu u Boki Kotorskoj*, in: Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 25, Heft 3—4 (Beograd 1959) 245—247.

31 Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo*, a.a.O., S.67—69. Er widerspricht aber seiner Meinung an anderer Stelle (vgl. ebd. Anm. 86 auf S. 37), wobei er annimmt, daß »der Maler Jovan am Ende des 15. Jahrhunderts in Stoliv die Fresken schuf«.

Šimun-Grabes in der Kirche Hl. Šimun in Zadar[32] hierfür heranzuziehen.

Der Anfang der ersten kyrillischen Schriftreihe der serbischen Inschrift ist zerstört worden, die folgenden ersten zwei Buchstaben sind ... ѹ ..., die Radojčić (und nach ihm auch andere Forscher) als Teil eines untrennbaren ganzen Wortes«. (о)ѹписахь«[33] angesehen hat. Er meinte, dieses Wort könne sowohl das Werk eines Malers wie die Gründung eines Stifters ausdrücken. Da in der gesamten serbischen Inschrift zwei verschiedene Namen auftauchen, entschloß sich Radojčić für den ersten, Mihail, zur Identifizierung des Stifters. Entgegen seiner Behauptung meinen aber wir, daß Mihail der Name des Malers sein muß. Alle Worte sind nach der üblichen Schreibweise durch Punkte getrennt worden. Nach den noch vorhandenen weißen Punktflecken scheint es uns nun, daß gerade zwischen den Buchstaben des Digraphs ѹ und писахь ein Punkt gewesen ist, so daß ѹ hier den Buchstaben U bedeutet und als Akuzativform zum vorangegangenen, zerstörten Wort цркьва (Kirche) gehört, wonach diese gebräuchlichen einleitenden Worte lauten würden: (+ сиоу · светоу · цркьв) оу · писахь · ıа · грешни · михаиль · из к(ата)ро (Diese heilige Kirche schrieb (malte) ich, sündiger Mihail aus Cattaro). Gerade das Wort грешни (sündiger) ist eine häufig vorkommende und bei solchen Inschriften übliche Aussageform der Maler gewesen[34], was uns zusammen mit dem vorangehenden Wort писахь m.E. eindeutig Veranlassung dazu gibt, im Namen михаил dem Meister aus Kotor, den Maler der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv zu sehen. Vom Namen des Herkunftsortes des Mihailo kann man heute nur noch den ersten Buchstaben »к« und die beiden letzten Buchstaben »ро« lesen. Die mittleren Buchstaben fehlen, nur ein Buchstabe »т« ist noch schwach erkennbar angedeutet. In jedem Fall geht es hier um den Namen der Stadt Kotor, aber der Maler nahm, wie oben gezeigt, für seine Bezeichnung die lateinische Aussageform und schreibt sie mit kyrillischen Buchstaben um. Da die letzten beiden Buchstaben »ро« lauten, kann man den Ortsnamen nicht, wie manche Forscher meinen[35], als »котора« lesen, was sonst die richtige Form in serbischer Sprache gewesen wäre.

Bei dem völlig beschädigten Text in der zweiten Schriftreihe scheint mir, daß er aus zwei Worten bestand und daß wir es wagen dürfen, diese Lücke mit vermutlich identischen Worten aus der Inschrift über der Türschwelle des Südportals der Klosterkirche von Dečani, geschrieben von dem bekannten Baumeister Fra Vita aus Kotor, auszufüllen mit den Worten »(града краливва)« (=dt. der Stadt der Könige).

Eine solche Anleihe ist logisch zu rechtfertigen, da beide Meister aus Kotor stammen und die oben erwähnte Aussageform damals des öfteren im unmittelbaren Zusammenhang mit der Nennung der Stadt Kotor im Gebrauch war. Vom nächsten dritten Wort hat, wie oben erwähnt, Radojčić nur die Endung »икь« (= IĆ) als Teil des Familiennamens gelesen, da er eben der Meinung war, daß damit der Maler Miljenković genannt sei. Die von Radojčić eingeführte Fehlinterpretation, daß diese Wortendung »IĆ« heiße, wirkte bis heute nach[36], auch wenn Forscher, die früh er den von Radojčić bezeichneten Namen Milosav Miljenović übernahmen, jetzt den Maler Jovan in Vorschlag gebracht haben. Denn da man nach der damals wie heute noch gültigen Regel nicht erst den Familiennamen und dann den Vornamen schrieb, sondern umgekehrt[37], geht m.E. daraus hervor, daß die eben erwähnte Endung »кьи« nicht — wie angenommen wurde — »IĆ« bedeutet und daß wir uns hierunter nicht den Begriff eines Familiennamens vorzustellen haben. Vielmehr hat diese Wortendung eine ganz andere Bedeutung, nachdem es mir nämlich gelungen ist, die vorangehenden fünf noch erkennbaren Buchstaben zu entziffern, die insgesamt lauten: »оученикь« (dt. der Schüler). Dieses Wort verändert nun aber den Gehalt des vorhergehenden Textes, sowie auch die dann folgende Aussage: »· Нове · зоуграфа · издебра ...«. Radojčić konnte hier nur die zwei Buchstaben »но ...« und »(зо)уграфь« erkennen (Abb. 3)[38], wobei fälschlicherweise von ihm der letzte Buchstabe als »ь« (=Weichheitszeichen für jeri) gelesen wurde. Dieser Buchstabe ist beschädigt, stellt m.E. aber eindeutig den Buchstaben »а« dar (Abb.4,5,7). Die Worte »нове« und »зоуграфа« sind beide hier im Genitiv dekliniert und stehen in unmitelbarem logischen Zusammenhang mit dem vorherigen Wort »оученикь«, so daß diese, jetzt als solche erkannte Wortfolge den von den Forschern bis dahin angenommenen Sinn des Satzes völlig verändert, da aus ihr nämlich hervorgeht, daß im serbischen Text ein zweiter Maler, JOVO, genannt wird. Die soeben geschilderte Wortfolge in der zweiten Schriftreihe ergibt zusammen mit den Worten der ersten Reihe einen logischen Sinn und eine Aussage des Malers von Sv. Bazilije, d.h. grundsätzlich aber einen anderen Inhalt, als bisher von der Forschung identifiziert wurde. Wir können die beiden Inschriftenreihen bis dahin jetzt folgendermaßen lesen:

(+ Сиоу · светоу · цркьв)оу · писахь · ıа · грешни · михаиль · изк(ата)ро · (града · краливва) · оученикь · нове · зоуграфа · из дебра: · . . ." (Vgl. Abb 5).

dt.: (+Diese heilige Kirche) schrieb (=malte) ich, sündiger Mihail (=Michael) aus Kataro (=Cattaro, Kotor) (der Stadt der Könige), Schüler des Zographs Jovo aus Debar.«

Damit ist ausgesagt, daß der Maler Mihail aus Kotor sein Handwerk beim Zograph Jovo aus Debar erlernte, zu dem er sich, um seinen Ruf und sein Prestige als Maler noch ausdrücklich zu betonen, als dessen Schüler[39] bekannte.

---

[32] Vgl. *Zlato i srebro Zadra* (=Biblioteka: Monografije, Nr. 2), Zagreb 1972, Abb. 110, S. 177, wo eine ähnliche gotische Schriftform mit derselben Unziale in der Kirche Sv. Bazilije übereinstimmt, die, wie bekannt, morphologisch als römische Schrift durch die Jahrhunderte unverändert blieb. Vgl. dazu die Beispiele aus dem Übergang vom 14. in das 15. Jahrhundert, ebd., Abb. 88, Nr. 33 auf S. 173 und Abb. 86, Nr. 36 auf S. 174.

[33] Siehe Abb. 3; — S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 60.

[34] Vgl. dazu S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., Abb. 26, 31, 32, 42, Anm. 162; S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557—1614*, Novi Sad 1965, S. 52—53, 120, 145; Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo* a.a.O., Abb. 130, 196, S. 256, Abb. 228.

[35] Vgl. Anm. 23. P. Šerović, *O jednom starom ćirilskom natpisu*, a.a.O., S. 245, las das letzte Wort in der ersten Schriftreihe sogar als »требин ...«, wobei er jedenfalls hier die herzegowinische Stadt Trebinje im Sinn hatte. Da eine solche Lesart jeder Grundlage entbehrt, erweist sich seine Aussage als unzutreffend.

[36] Siehe S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 60, 61; V. J. Đurić, *L'école de la peinture de Dubrovnik*, a.a.O., S. 271; — ders., *Crna Gora u doba oblasnih gospodara (Umjetnost)*, a.a.O., S. 525.

[37] Selten werden im Mittelalter und auch noch im Spätmittelalter bei den Künstlern außer der Nennung des Vornamens gleichzeitig noch die Familiennamen angegeben. Dies gilt vielmehr als gebräuchlich erst im 17. Jahrhundert, wobei aber immer erst der Vorname, dann der Familienname folgt. Vgl. dazu z.B. bei: S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., Abb. 41 und S. 70, 96; V. J. Đurić, *Icônes*, a.a.O., catalogue 92, t. CXIX; Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo*, a.a.O., Abb. 228.

[38] Vgl. dazu S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S.60,61.

[39] Einen identischen Fall, daß sich ein Maler als Schüler eines anderen nennt, gibt es in dem Höhlenkirchlein hl. Maria bei Globoko am albanischen Ufer des Prespa-Sees. An der Außenwand über der Türschwelle hat sich dort in einer griechischen Freskoinschrift der Maler als »Alexios, Schüler des Zograph Jovan« unterschrieben. Vgl. dazu Th. Popa, *Piktura e shpellave eremite në Shqipni*, in: Studime historike XIX, 3 (Tiranë 1965) 80—81, der die Freskomalerei zu Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts datiert; zitiert nach V. J. Đurić, *Radionica mitropolita Jovana zografa*, in: Zograf 3 (1969), S. 20 und Anm. 9, S. 33, der dagegen die Fresken überzeugend in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts datiert. Wie den Forschern bei der Identifizierung der Inschrift von Sv. Bazilije in Stoliv der Fehler im Zusammenhang mit dem Namen des Malers Jovo unterlaufen ist, so verfiel geraume Zeit früher der russische Forscher P. N. Miljukov demselben Irrtum, als er in dem Höhlenkirchlein hl. Maria den in der Inschrift genannten Maler Jovan als Autor der Wandmalerei angenommen hatte, weil er den wahren Namen des Künstlers nicht hatte lesen können. Vgl. ebd. Anm. 9.

Die nächsten Buchstabenzeichen sind Zeitwertangaben zur Entstehung der Wandmalerei. Radojčić hatte am Ende der zweiten Schriftreihe die zwei letzten von drei noch erhaltenen Buchstaben irrtümlicherweise als »ѧѹч« gelesen, wobei er meinte, daß in der Reihenfolge mit dem zweiten Buchstaben »ѹ«=400, Tl.U, und dem dritten »ч«=90, Tl.č, zusammen also ѧѹч« . . = 149 . . plus irgendein weiteres Jahr nach Christi Geburt angegeben sei[40]. Tatsächlich haben wir aber meiner Meinung nach eine andere Wertzahl, die man an Ort und Stelle noch heute dort lesen kann, nämlich als zweiten und dritten Buchstaben das Digraph »ѹ«[41] = 400, Tl.U (was man wie »uk« ausspricht). Danach ist das Buchstabenzeichen insgesamt so zu lesen: »ѧѹ. .« = 14 . . , wobei, wie wir später sehen werden, zur Vollendung dieser Jahreszahl noch zwei Buchstaben fehlen, die heute unter dem Putz verdeckt liegen, die aber vielleicht auch schon früher durch die Putzarbeiten beschädigt worden sind.

Wir haben also dort jetzt nur den Zahlenwert des Jahres 1400, weder aber — wie oben zitiert — das Jahr 1490 plus irgendein weiteres, noch nur das Jahr 1490, und müssen deshalb eine solche Lesart sowie weitere von Radojčić[42] und Đurić[43] unternommene Spekulationen zu den unten in der dritten Inschriftenreihe angegebenen Zahlenwerten als unzutreffend ablehnen.

Auch der Anfang der dritten und letzten Schriftreihe des serbischen Textes ist völlig zerstört worden, man könnte ihn aber logischerweise mit einer anschließenden gebräuchlichen Wendung ergänzen durch: льта.̃ ѿ. рож. хста.
(= dt. des Jahres nach Christi Geburt). .

Nach diesem verlorengegangenen Text folgt dann bis zum Ende:

МЦА · НОЕМРА · Н̃ · ДНЬ · ϛ̃ · ϡ̃ · ѯ̃ · Ѯ̃ ·: ПА̃ · Т –

(Abb. 4—7)[44], bzw. bei völliger Ergänzung der verkürzten Worte:

М(ЕСЕ)ЦА · НОЕМРА · Н̃ · Д(А)НЬ · ϛ̃ · ϡ̃ · ѯ̃ · Ѯ̃ ·: ПАС(ХАЛЬНА) · Т(АБЛИЦА)

(dt.: des Monats November, achter Tag, 6. 6.960:. der Ostertafel).

Was bisher unter anderem in dieser letzten Reihe der Inschrift nicht bemerkt wurde, ist die Erwähnung, die angegebene Datierung sei nach der »па̃.т–« = Ostertafel oder — tabelle (Paschetafel) eingezeichnet worden, die bei den byzantinischen und slawisch-orthodoxen Chronographen in Gebrauch war[45]. Sie wurde hier m.E. von dem sehr gewissenhaften Schreiber Mihail genannt, um dem Leser die Suche nach der fehlenden Indiktion und Angabe des Sonnenzyklus zu erleichtern. Oben ist vor dem Jahr nach der Entstehung der Welt nur der achte Tag des Monats November und danach das Zahlenstigma ϛ̃ = 6 (Tl.st) mit einem kleinen Spiritus-Akzent darüber als zusätzliche Bezeichnung für die griechische Zahl angegeben, die meiner Meinung nach einen Wert des Mondzyklus anzeigt (Abb. 6,7). Es folgt an zweiter Stelle ebenfalls ein Stigma mit deutlichem, tief schräggestelltem Akzentstrich, das einen Zahlenwert von 1.000 hat, d.h. = 6.000 (Tl.st). Die nächste Zahl ist die typisch griechische Zahlenbezeichung Sampi »ѧ« (Tl.c)[46] mit den zwei Schrägstrichen in der Mitte, die den Wert 900 hat. Da sie meines Wissens in serbischen Inschriften kaum benutzt wurde[47], spricht ihre Verwendung dafür, daß der Maler Mihail mit größter Wahrscheinlichkeit ein Grieche gewesen ist, der sich, wie viele seiner Landsleute, nach Kotor abgesetzt hatte, um dort zu leben und künstlerisch zu wirken.

Die letzte, vierte Zahl ist ein ksi »ѯ̃« = 60 (Tl.x,ks). Nachdem wir hier die Angabe des Monats November haben, müssen wir das für die Zeitspanne von September bis Dezember übliche Jahr 5.509 in Abrechnung bringen, so daß sich aus den angegebenen Jahren nach Entstehung der Welt 6.960—5.509 = 1451 ergibt als das Jahr der Ausmalung der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv. Dieses wahre Jahr 1451 setzt die Bemalung der Kirche gegenüber der Datierung der bisherigen Forscher, die sie zu Ende des 15. Jahrhunderts einordneten, um 40 Jahre früher fest. Da wir nun das Jahr 1451 wissen, können wir auch am Ende der zweiten Inschriftreihe das genannte Jahr nach Christi Geburt ergänzen, und zwar mit den Buchstaben »н = 50« und »а = 1«, so daß sich insgesamt ergibt »ѧѹ(на)« = 1451, dasselbe Jahr, das sich in der unteren Angabe wiederholt.

Ebenso entspricht der Mondzyklus sechs zusammen mit dem achten November und dem Jahre 1451 genau dem angegebenen Wert in der chronologischen Tabelle von Gardhausen[48], was wiederum die Richtigkeit der vom Maler verzeichneten und von mir, wie oben beschrieben, entzifferten Jahreszahl beweist.

Hiernach müssen wir feststellen, daß diejenigen Forscher (wie Radojčić, Luković, Šerović, Đurić und Kajmaković), die die Inschrift selbst an Ort und Stelle untersuchten, sie doch nicht gründlich gelesen, d.h. nur teilweise oder falsch die kyrillische Schrift gelesen und — außer der Entzifferung der letzten zwei italienischen Schriftreihen durch Radojčić — die Bedeutung dieser Inschrift nicht erfaßt haben.

---

40 Dieselbe Meinung für eine solche Lesart vertritt auch V. J. Đurić, *L'école de la peinture de Dubrovnik*, a.a.O., S. 270 und Anm. 134, wobei er sich bei dieser Rechnung auf J. Kovačević stützt, der aber im Unterschied zu der o.a. Datierung von Radojčić in den drei genannten Buchstaben nur das Jahr 1490 sieht. Weiter wird dort irrtümlicherweise argumentiert: »Wenn man das eben genannte Jahr 1490 mit der letzten Jahreszahl in der dritten Schriftreihe (die Đurić u. Kovačević als das 6.900. Jahr der Welt ansehen) konfrontiere, bekommt man genau das Jahr 1490 als Zeit der Vollendung der Wandmalerei«. Das kann aber m.E. nicht stimmen, weil 6.900—5.509 = 1391 ergeben würde, d.h. einen Zeitunterschied von genau 100 Jahren, so daß dieser Vorschlag von ihnen hier von mir abgelehnt werden muß. Später wurde wiederum anders und auf fälschliche Weise auch von P. Šerović und Z. Kajmaković das oben genannte und von Radojčić so bezeichnete Jahr gelesen. Siehe P. Šerović, *O jednom starom ćirilskom natpisu*, a.a.O., S. 245; Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo*, a.a.O., S. 68.

41 R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte*, a.a.O., siehe dort für »ѹ« Anhang 49, und Anhang 64.

42 Vgl. S. Radojčić, *La peinture*, a.a.O., S. 60—61.

43 Vgl. V. J. Đurić, *L'école de la peinture de Dubrovnik*, a.a.O., S. 270, Anm. 134; — ders., *Crna Gora u doba oblasnih gospodara (Umjetnost)*, a.a.O., S. 525.

44 Für das von S. Radojčić gelesene und angegebene Jahr nach der Entstehung der Welt siehe hier die Anm. 19. Es wird bei V. J. Đurić, *L'école de la peinture de Dubrovnik*, a.a.O., Anm. 134 auf S. 270—271, nicht klar, wie man dort die erwähnten zwei Zahlenzeichen »ϛ̃. ϡ̃.« für das Jahr 6.900 nach Entstehung der Welt halten kann, wenn das erste der klar lesbaren Stigmata einen Wert von 6 und das nächste von 6.000 bedeutet, was zusammen keine logische Verbindung mit der oben genannten Zahl 6.900 ergibt. Wie es zu einem solchen Resultat kam, ist vielleicht so zu verstehen, daß von Đurić die Zahl ϛ̃ = 6 für 6.000 und ϡ̃ = 6.000, ohne das von ihm berücksichtigte vermerkte Zeichen für Tausend, statt für =90 für 900 gehalten wird, um überhaupt folgerichtig zu dem von Radojčić als 1490 gelesenen Jahr zu gelangen. Diese Spekulation entbehrt jedoch nach den in der Inschrift gegebenen Tatsachen jeder Grundlage. Vgl. hier Abb. 6,7; für die Zahl ϟ = 90 siehe kryptographische Synopsis, hier in Anm. 19.

45 Siehe V. Gardhausen, Griechische Paleographie, Bd. II, Leipzig [2]1913, S. 456, 470—472, 487—497; E. F. Karskij, *Slavjanskaja kirilovskaja paleografija*, a.a.O., S. 220—223.

46 Dieselbe Zahl »ѧ« (C) findet sich z.B. im griechisch geschriebenen Text an der Ikone »Christus, der Erlöser und Lebensspender« von 1393/94, gefunden im Kloster Zrze an der Ikonostasis. Sie ist nicht von ihrem Maler signiert, doch könnte in der unten erkennbar weiterlaufenden, noch nicht gesäuberten Inschrift möglicherweise sein Signum erhalten sein. Die Ikone wurde im übrigen von der Forschung nach stilistischen Ähnlichkeiten für ein Werk des Metropoliten Jovan Zograph gehalten. Siehe S. Radojčić, *Les maîtres*, a.a.O., Abb. 27, Taf. XXX, S.43—44; — ders., *Ikonen aus Jugoslawien vom 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, in: K. Weitzmann, u.a., *Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien und München 1965, Abb. 18, S. LXIX; V. J. Đurić, *Icônes*, a.a.O., Kat. Nr. 36, t.LI. Siehe auch die Tabelle bei R. Hamann-Mac Lean, Grundlegung, a.a.O., für »ѧ« Anhang 61, 62 und Anhang 64; V. Gardhausen, *Griechische Paleographie*, a.a.O., S. 370.

47 Vgl. dazu P. Đorđić, *Istorija srpske ćirilice*, Paleografsko-filološki prilozi, Beograd 1971, S. 38; V. Gardhausen, *Griechische Paleographie*, a.a.O., S. 368—370.

48 Vgl. V. Gardhausen, *Griechische Paleographie*, a.a.O., siehe dort Chronologische Tabelle auf S. 495 für das Jahr 1451. Bei Gardhausen ist für die Spanne von September bis Dezember stets mit 5.508 gerechnet worden statt mit 5.509, so daß dort für die Jahreszahl 6.960 (nach Entstehung der Welt) das Jahr 1452 (nach Christi Geburt) steht.

Dahingegen können wir nun erstmals die gesamte serbische Inschrift im Foto und einer Pausenkopie veröffentlichen, wobei sich aus den kyrillischen Schriftreihen nach unserer Lesart folgendes ergab:

Transl.:

(+ Сиоу · светоу · церкьв)оу · писахь · ꙗ · грешни · михаи ль · изк (ата)ро · (града · кралиева) · оученикь · иове · зоуграфа · из деврa:· доу(на). (лѣта · ѿ · рож · хста) · мца · ноемра ·

·н·дн҃ь· ѕ҃· ѕ҃· ѯ҃· ѯ҃:· п҃а· т–

deutsch:

(Diese Gotteskirche) schrieb (malte) ich, sündiger Mihail aus K(ata)ro (der Stadt der Könige), Schüler des Zographs Jovo aus Debar: 1451, des Jahres nach Christi Geburt, des Monats November, achter Tag, 6. 6.960:. der Ostertafel. Übrigens erfahren wir die Bestätigung für das im serbischen Text entzifferte Jahr der Ausmalung der Kirche auch oben im italienischen Teil der Inschrift. Die ersten drei Schriftreihen lauten ja dort:

»+QUESTA. CHIESA. DEDICATA. AL HONORE. BEATE. IL SANTUARIO.A.NOI. EDIFICATA. DA LEON DAMERINO ... usw. und unten in der achten Schriftreihe das Jahr der Erbauung der Kirche: »(ANNO MCCCCLI«=1451, sowie anschließend die letzten beiden Schriftreihen: »ADI.XV.AGOSTO. LA.ASUNPCION. D(ELL)A. MADONA.SATTA (=Santa)« (Abb. 4), d.h. nach westlichem Kalender der 15. August, Himmelfahrt der hl. Maria.

Diese beiden zeitlichen Bestimmungen klären jetzt die von der bisherigen Forschung als »undeutlich« bezeichnete Zeitangabe dahingehend, daß die Kirche 1451 erbaut und am 15. August des Jahres geweiht wurde, die Ausmalung aber dann noch 85 Tage bis zum 8. November 1451 dauerte. Die ersten drei Schriftreihen des oberen italienischen Textes weisen als Stifter LEON DAMERINO und noch andere, nicht mehr lesbare Namen aus. Der Name LEON DAMERINO ist eindeutig westlich-katholischer Prägung, der einer orthodoxen Namensgebung in keiner Weise entspricht. Er und die anderen Stifter ließen die Kirche »zur Ehre Gottes« erbauen und beauftragten schließlich den Maler Mihailo aus Kotor, sie auszumalen. Im serbischen Textteil darunter nennt dieser sich selbst als den ausführenden Künstler und dazu auch noch den Namen seines Lehrers Jovo (=Jovan, Johannes), des Zographs aus Debar in Makedonien, bei dem er seine Ausbildung erhalten hatte.

Es ist charakteristisch für diese Zeit, daß katholische Stifter des öfteren orthodoxe Maler mit Aufträgen bedachten, wie auch umgekehrt, was aus der gleichzeitigen Existenz beider Glaubensbekenntnisse in der Südregion der Adriaküste zu erklären ist.

Die Fresken der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv sind nicht nur als Synthese römisch-katholischer und byzantinischer Ikonographie von Bedeutung, sondern stellen außerdem das nahezu einzig bisher bekannte und erhaltene Beispiel der Wandmalerei des 15. Jahrhunderts in Montenegro dar.

Mit diesem Beitrag hoffen wir, die noch bestehenden Unklarheiten über den Meister der Fresken und ihre Entstehungszeit durch eine nochmalige intensive Untersuchung der Stifterinschrift beseitigt zu haben.[49]

---

[49] Während die Arbeit an diesem kleinen Aufsatz abgeschlossen wurde, fand — Ostern 1979 — ein verheerendes Erdbeben in Montenegro statt. Vorläufig ist noch nicht bekannt, welche Kunst- und Bauwerke in der betroffenen Region, an der Küste und in der Bucht von Kotor diese Katastrophe überstanden haben oder inwieweit sie beschädigt wurden. Wir wissen also auch nicht, ob das Studienobjekt dieser Arbeit, die kleine Kirche Sv. Bazilije auf der Halbinsel Vrmac bei Donji Stoliv im Golf von Kotor, noch steht oder in Trümmer gesunken ist, womit u.a. ein künstlerisch hochwertiges kleines Sakralbauwerk zerstört sein würde. 500 Jahre stand es hoch über dem Golf von Kotor »zur Ehre Gottes« und Erbauung der Menschen und rückte gerade in den letzten Jahren in den Mittelpunkt zahlreicher Forscherinteressen, die wir hier unterbreitet haben. Wir können also nur hoffen, daß das alte Tonnengewölbe die schweren Erdstöße überstanden hat und diese Kirche doch erhalten blieb.

Фигурални иницијали у Радосављевој апокалипси

Мара Харисијадис

Стари српски рукописи су често били украшавани заставицама и иницијалима и илустровани минијатурама. Док су минијатуре скоро искључиво илустровале текст за који су биле везане, иницијали су истицали значај појединих поглавља. Иницијали су бивали геометријског, флоралног, зооморфног, тератолошког и антропоморфног карактера. Известан број рукописа има фигуралне иницијале (initials historiés). Под њима се подразумевају они иницијали чија је окосница образована помоћу насликаних људских фигура или помоћу сцена; јављају се у Источној Европи у византијским рукописима, али је изражено мишљење, на основу низа примера из XI и XII века, да су настали под утицајем латинских узора.[1]

У српским рукописима, најстарији примери тога западњачког типа иницијала налазе се у Мирослављевом јеванђељу,[2] које је, понекад, сврстано и међу босанске рукописе,[3] или је указивано на утицај његове илуминације на украс у босанским књигама.[4] Посебно је уочена његова веза са босанским четворојеванђељем Дивоша Тихорадића, које је исписано око 1330. године.[5] Претежни део богато илуминираног Дивошевог четворојеванђеља сачињавају фигурални иницијали, али се усамљени примери тога типа иницијала, везаног за текст, јављају и у другим босанским рукописима. Фигурални иницијали постали су посебна одлика илуминације босанских рукописа, односно једне њихове групе: Манојловог јеванђеља,[6] Чајничког,[7] Пљеваљског[8] и још необјављеног четворојеванђеља које се чува у ЛОИИ у Лењинграду.[9]

---

1 C. Frane-Sgourdean, *Les initials historiés dans les manuscrits byzantins aux XI*^e^*—XII*^e^ *siècle*, Byzantinoslavica, XXVIII, 2, 1967, 336 ssq.

2 Љ. Стојановић, *Мирослављево јеванђеље*, Беч 1897.

3 Исти, *Мирославлево јеванђеље*, Споменик СКА, 20, V.

4 S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 43—44. С. Радојчић указује да је иницијал К копиран са неког рукописа блиског Мирослављевом јеванђељу.

5 J. Ђурић — Р. Иванишевић, *Јеванђеље Дивоша Тихорадића*, Зборник радова Византолошког института, књ. 7 (Београд 1971) 157.

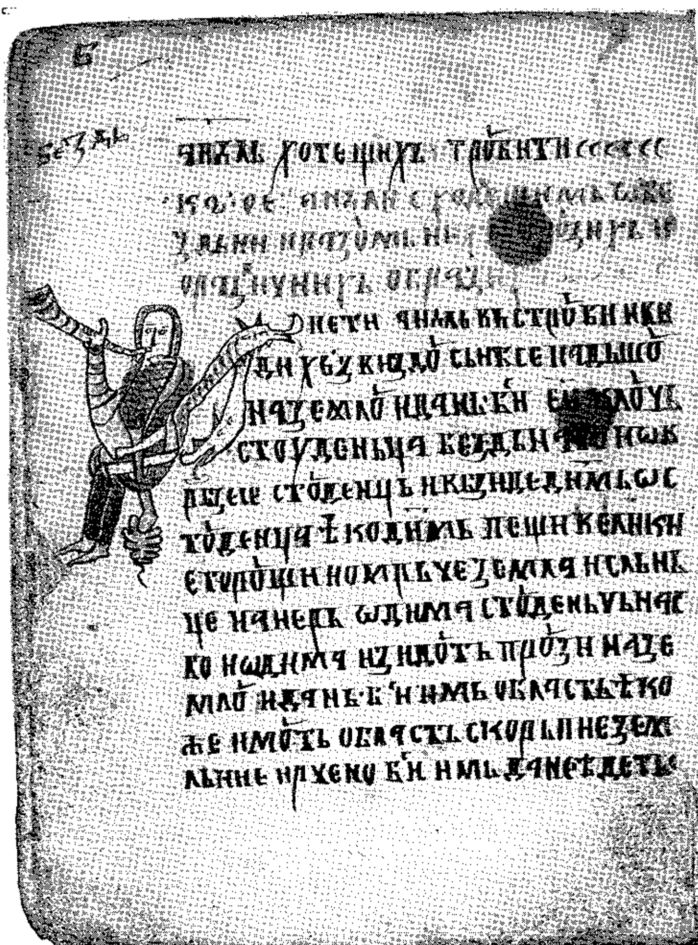
6 М. Сперанскій, *Мостарское (Манойлово) боснійское евангелие*, Варшава 1906.

7 Вера Јерковић, *Палеографска и језичка испитивања о Чајничком јеванђељу*, Нови Сад 1975, сл. XIII.

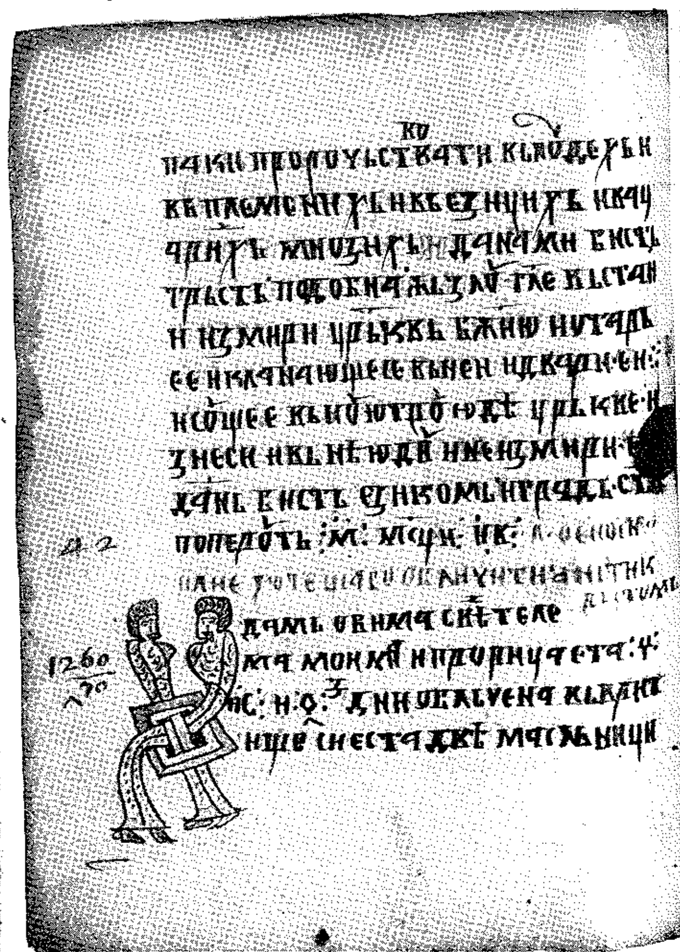
8 Е. Гранстрем, *Описание русских и славянских пергаменных рукописей*, Государственная ордена трудоваго красного знамени Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград 1953, 103. Наводи претходну литературу.

9 Прелиминарни извештај о нашем налазу овог босанског четворојеванђеља: *Сведочанства, Непознати споменици наше писане речи*, Политика, 31. III. 1977, 9.

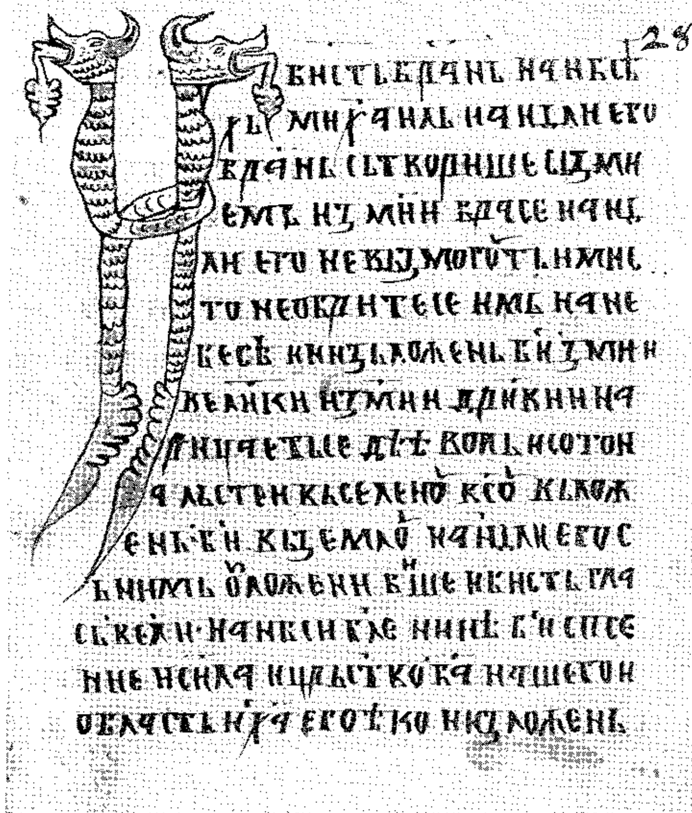
*Сл. 1. Радосављева Апокалипса, л. 20*v



*Сл. 2. Радосављева Апокалипса, л. 24*v



Сл. 3. Радосављева Апокалипса, л. 28r



Глагољски мисал Хрвоја Вукчића везан је за Босну по своме наручиоцу или примаоцу дара, али је исписан негде у околини Сплита, у време када је Хрвоје, војвода босански, постао и херцег сплитски. У својој богатој илуминацији, која стилски излази из оквира групе споменутих босанских рукописа и припада кругу готичке уметности, садржи деведесет и четири минијатуре и око три стотине и шездесет претежно флоралних иницијала и само три фигурална.[10]

Најмлађи међу илуминираним босанским рукописима, и најмање познат по вези илустрације и текста, је Апокалипса коју је исписао Радосав крстјанин за Гоисава крстјанина између 1443. и 1461. године.[11] Налази се у библиотеци Ватикана (Fondo Borgiano illirico 12).[12] Исписан је на хартији 16° и има 59 листова. Украшен је на почетку занимљивом заставицом са декоративним елементима карактеристичним за босанске рукописе: низом декоративних, зооморфних и фигуралних иницијала. Фигурални иницијали стоје у вези са текстом појединих поглавља Апокалипсе, а један у вези са текстом јеванђеља унетим на крају рукописа.

На почетку текста главе 9,1—3, у којој се спомиње пети анђео који труби, налази се иницијал И, образован помоћу човечје фигуре са трубом у облику рога у руци (л. 20v — сл. 1).

На почетку главе 11,3, у којој је реч о два сведока, налази се иницијал И који образују две човечје фигуре са укрштеним труповима (л. 24v — сл. 2).

---

10 *Hrvatsko-glagoljski misal Hrvoja Vukčića Hrvatinića*, izd. B. Grabar, A. Nazor, M. Pantelić, red. V. Štefanić, Zagreb, Ljubljana, Graz 1973.

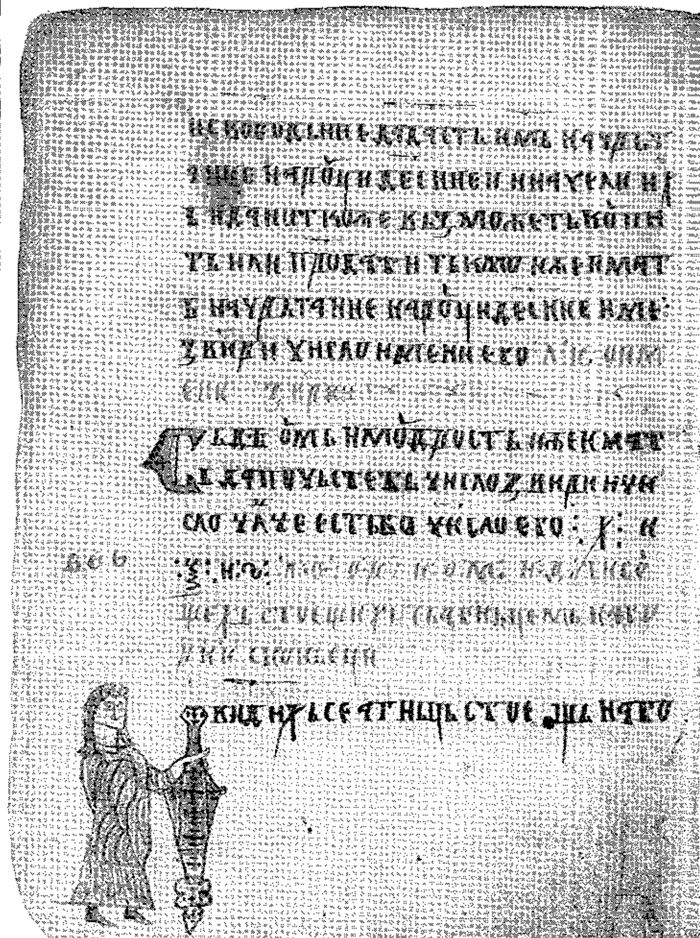
11 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 91, бр. 323.

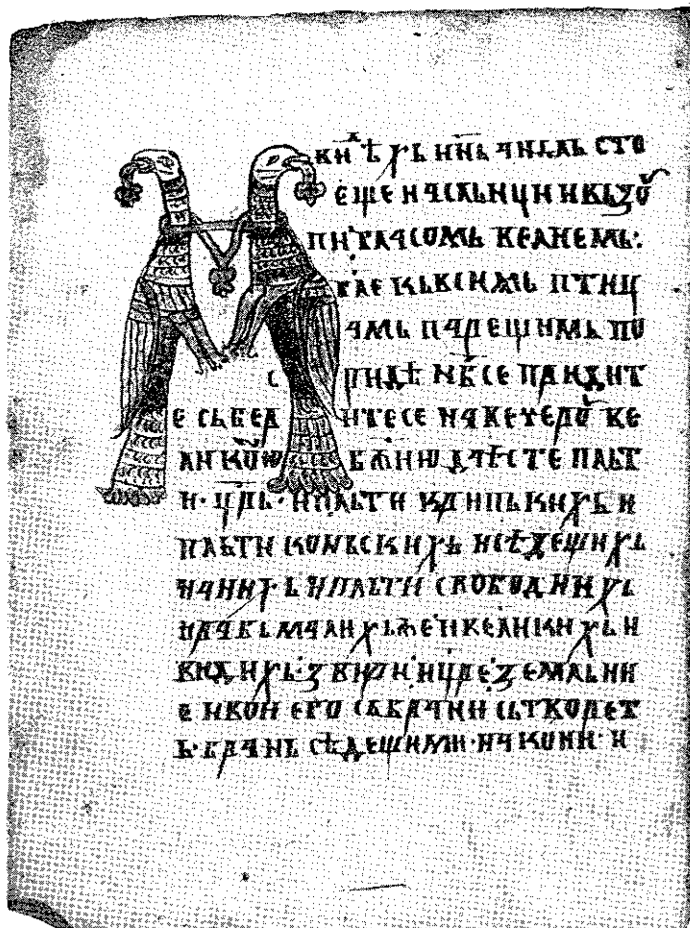
12 Fr. Rački, *Dva nova priloga za poviest bosanskih Patarena*, Starine XIV (Zagreb, 1882) 21—29; V. Jagić, *Analecta romana*, Archiv für slavische Philologie, XXV (Wien 1903) 1—47; J. Hamm, *Apokalipsa bosanskih krstijana*, Slovo, 9—10, 1963, 43 и даље. Копије орнаментике доноси В. В. Стасов, *Славянски и восточный орнаментъ по рукописахъ древняго и новаго времени*, СПБ 1884, Таб. XXXIII, 19—37.



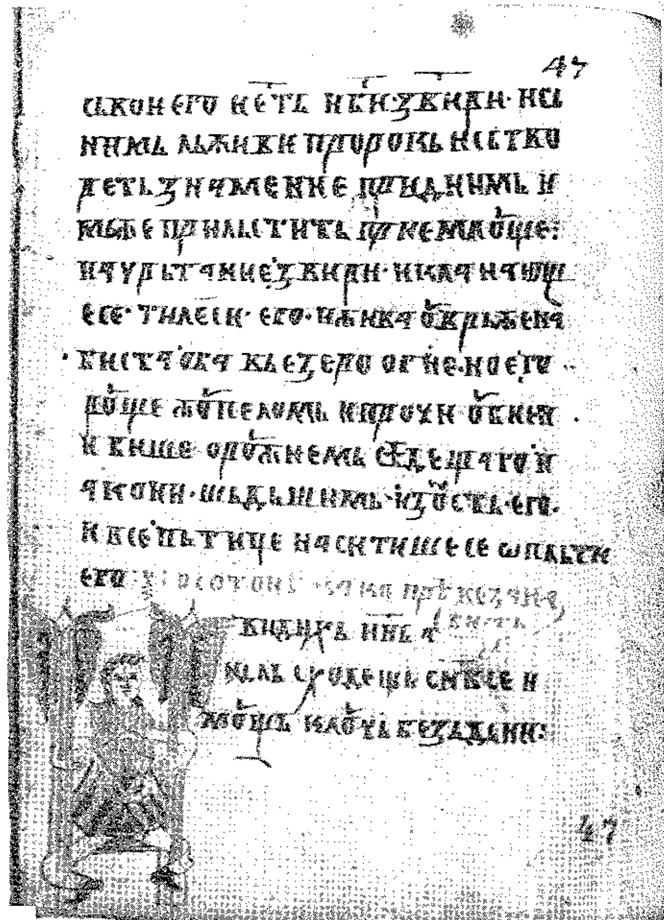
Сл. 4. Радосављева Апокалипса, л. 30v

Сл. 5. Радосављева Апокалипса, л. 31v





Сл. 6. Радосављева Айокалийса, л. 46v



Сл. 7. Радосављева Айокалийса, л. 47r



Сл. 8. Радосављева Айокалийса, л. 55v

На почетку главе 12,7—9, у којој се прича о битки арханђела Михаила и анђела против дракона, представљена су на иницијалу И два дракона са уплетеним труповима (л. 28v — сл. 3).

На почетку главе 13,11—12, у којој је реч о другој звери што излази из земље и има два рога слична јагњету, стилизована људска фигура с дворогом капом образује иницијал И (л. 30v — сл. 4).

На почетку главе 14,1—2, у којој се спомињу „гуци" који гуде у гусле, приказан је човек с музичким инструментом у руци који представља стилизоване гусле (л. 31v — сл. 5).

На почетку главе 19,17, где се приповеда о анђелу који стоји на сунцу и кличе свим птицама што лете по средини неба, нацртане су две супротстављене птице као иницијал И (л. 46v — сл. 6).

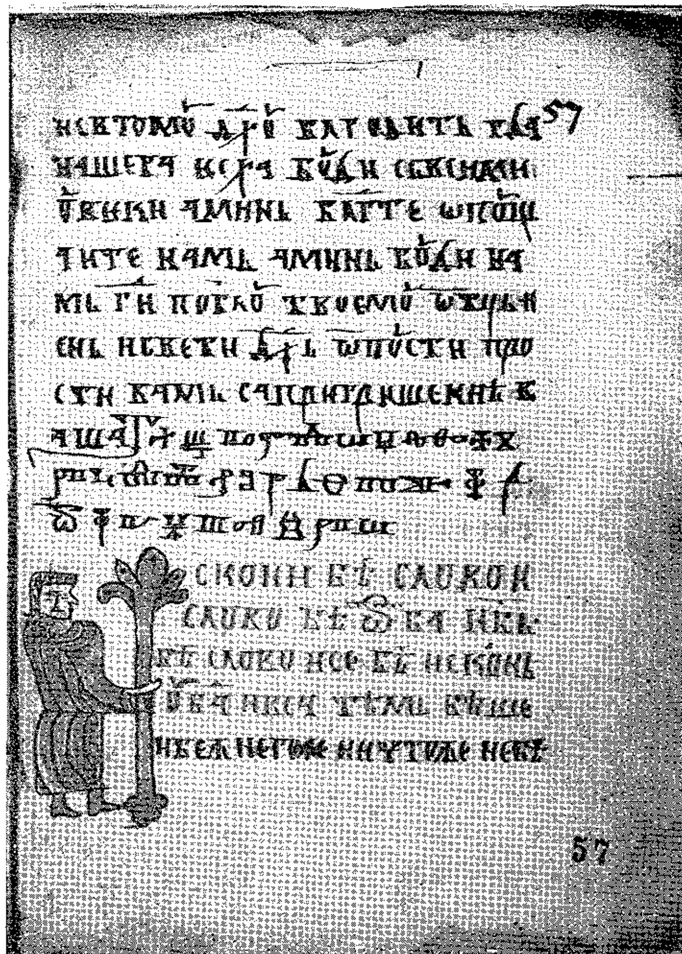
На почетку главе 20,1, где се говори о анђелу који силази са неба и има кључ бездана и велики ланац у руци, налази се људска фигура која је рукама и ногама уплетена у окоснице иницијала И (л. 47r — сл. 7).

На почетку главе 22,15, која почиње словом В, представљен је човек који држи велики иницијал В (л. 55v — сл. 8). Тај иницијал више одговара тексту у наставку истог поглавља (22,18—19), где је реч о сваком који слуша слова пророчанства из ове књиге.

У наставку рукописа је унет текст јеванђеља по Јовану. На почетку тога текста је иницијал И у виду човека који држи палмово дрво (л. 57r — сл. 9); тај мотив се налази и у другим босанским рукописима: Манојловом, Чајничком и Лењинградском.

На крају, поред записа је портрет човека за кога је претпостављено да представља босанског краља Томаша (л. 58v — сл. 10), али и Радослава крстјанина. Много је вероватније да је у питању ретка представа аутора овог рукописа; на то указује књига коју држи у руци и ношња у коју не би био обучен један владар.

Док у ватиканском рукопису скоро цео текст заузима Апокалипса, илустрована фигуралним иницијалима, у Млетачком зборнику и Хваловом рукопису, босански



Сл. 9. Радосављева Аӣокалиӣса, Почеӣак јеванђеља ӣо Јовану, л. 57r



Сл. 10. Радосављева Аӣокалиӣса, Радосав крсӣјанин, л. 58v

споменицима писане речи, илустровано је по једно поглавље Апокалипсе.

У зборнику из млетачке Марцијане бр. 227 (MSS. orientale)[13] илустрована је само глава 20,1—2. Ту је у заставици представљен анђео који везује аждају, што је дословна илустрација те главе.[14]

У Хваловом зборнику,[15] испред почетка текста Јованове Апокалипсе, налази се заставица која садржи ауторски портрет писца Апокалипсе, еванђелисте Јована, према коме слеће анђео, док Прохор седи и исписује текст који му диктира Јован.

У илуминацији Радосављеве Апокалипсе фигурални иницијали преузимају улогу минијатура доносећи њихов скраћени облик. Посебан интерес босанских крстјана за Апокалипсу манифестује се не само у исписивању текста већ и у жељи да тај текст постане што јаснији помоћу илустрација. Осим фигуралним иницијалима два поглавља су илустрована зооморфним иницијалима, од којих се један, у коме су представљене аждаје, приближава тератологији.

Иницијали Радосављеве Апокалипсе рађени су доста примитивно и наивно, али и живописно. Нарочито су занимљиво стилизовани ликови, дати истовремено en face и у профилу. Такве појаве се срећу и у руским рукописима.

Минијатуре из Радосављеве Апокалипсе доносе занимљиве податке о средини у којој су настале, мада су врло вероватно биле инспирисане неким западним спомеником. О томе нарочито сведочи плашт којим је огрнут човек на л. 30v, који као да припада ношњи витезова са Запада, мада су га могли носити и феудалци из Босне. Иста је ношња и на портрету писара Радосава; такву су имали и оновремени грађани.

Међу старим српским рукописима Радосављева Апокалипса заузима посебно место по својим заиста необичним илустрацијама.

[13] J. Šidak, *Marginalije uz jedan rukopis „Crkve bosanske" u Mletačkoj Marcijani*, Slovo, 6—8 (Zagreb 1957) 134 и даље.

[14] J. Максимовић, *Илусӣрације млеӣачкоī зборника и ӣроблем минијаӣура у средњевековној Босни*, Историјски гласник, 1—2 (Београд 1958) сл. 3.

[15] Đ. Daničić, *Hvalov rukopis*, Starine III (Zagreb 1871) 1—146; Исти, *Apokalipsa iz Hvalova rukopisa*, Starine IV (Zagreb 1872) 86—107; V. Đurić, *Minijature Hvalovog rukopisa*, Историјски гласник 1—2 (Београд 1957) 39—51.

Les initiales historiés de l'Apocalypse de Radosav

Mara Harisijadis

Les anciens manuscrits serbes étaient souvent ornés d'initiales et illustrés par des miniatures.

Les initiales étaient de caractère divers: géometrique, floral zoomorphe et tératologique. Pourtant dans un groupe de manuscrits bosniaques se trouvent des initiales historiés, c'est-à-dire, formées par des figures humaines. Ces figures correspondent souvent aux texte auxquelles elles sont jointes.

La relation étroite entre le texte et les initiales dans l'Apocalypse, transcrite et enluminée par le bogomile bosniaque Radosav entre 1443 et 1461, n'a pas été envisagée jusqu'à maintenant. Pourtant ses initiales correspondent au texte de l'Apocalypse.

Ce manuscrit, maintenant consigné dans la bibliothèque du Vatican sous la cote Borgiano illirico 12, contient le texte de l'Apocalypse le plus richement illustré parmi les manuscrits serbes de provenance bosniaque.

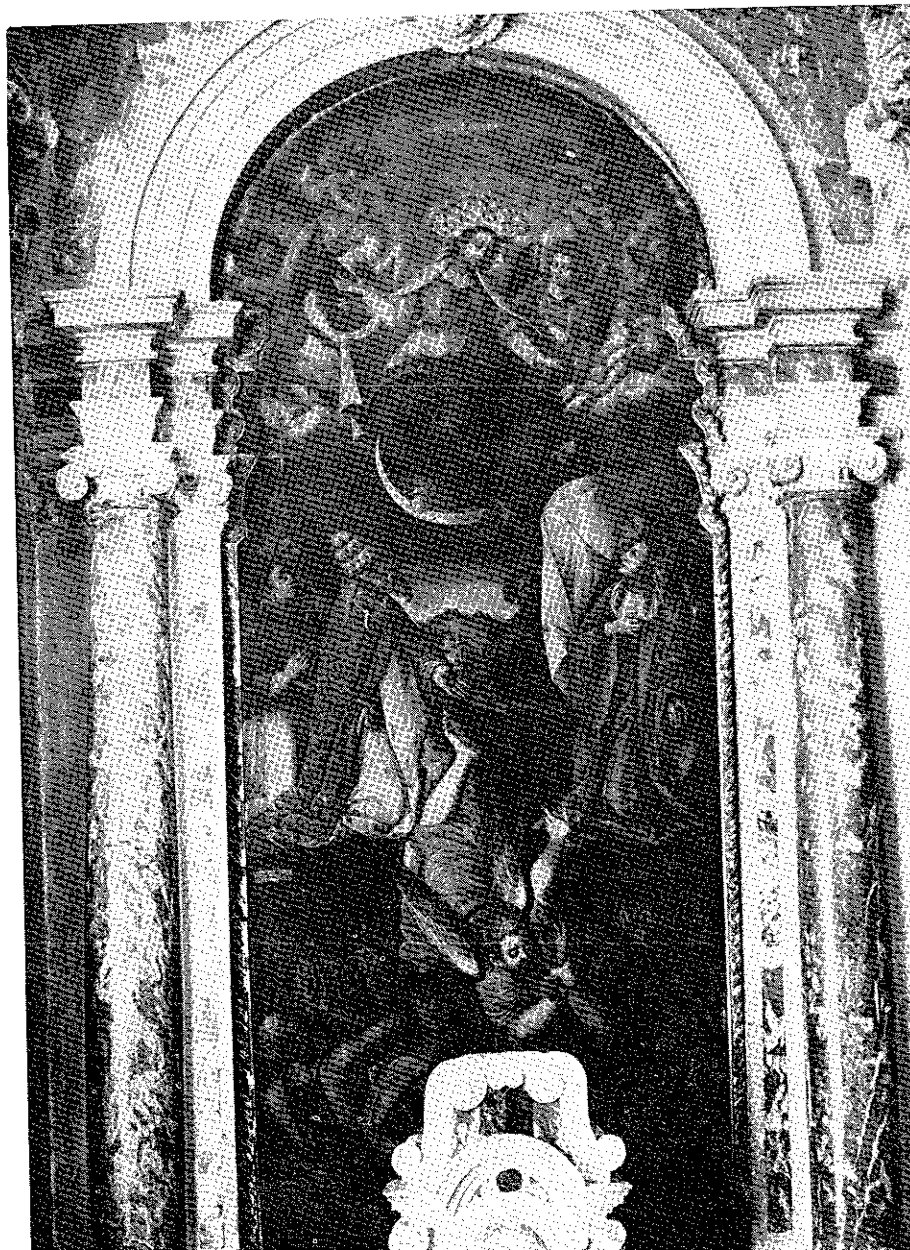
Pala Konstantina Zanea u Trogiru

Kruno Prijatelj

Braća Emanuel, Konstantin i Marin Zane spadaju u najistaknutije kretsko-mletačke slikare 17. stoljeća. Rođeni u Retimu na Kreti sva su trojica provela veći deo svoga života u Veneciji, gdje su, naročito Emanuel koji se isticao svojim kvalitetom, bili vrlo cijenjena i dobivala brojne narudžbe.

Emanuel, najstariji, rođen 1610, spominje se kao slikar već od god. 1636. Od 1650. do smrti 1690. bio je paroh crkve S. Giorgio dei Greci u Veneciji. Njegovi su radovi slikani u velikoj većini po tradicionalnim kasnobizantinskim ikonografskim shemama u kojima je barok bio diskretno prisutan samo u nekim pojedinostima. Samo u rijetkim radovima, kao što je slika *Krist i Samaritanka kod zdenca* prevladavali su zapadni elementi, u ovom konkretnom slučaju odjeci Tintoretta i Correggia. Njegove slike odaju visoki kvalitet i izvjesne osobne crte uočljive naročito u profinjenosti kolorita i sigurnosti crteža[1]. Jedino njegovo sigurno i signirano djelo kod nas je ikona *Sv. Jurja* iz god. 1675. u pravoslavnoj crkvi u Šibeniku, a G. Gamulin mu je atribuirao i ikonu *Bogorodice s Djetetom* u crkvi sv. Stasija u Dobroti.[2]

Sl. 1. Konstantin Zane, oltarna pala, Trogir, crkva Gospe od Karmena



Konstantin je slijedio svoga brata, ali nije dosegao njegovu vještinu i vrsnoću izvedbe. Živio je također u Veneciji, gdje je u istoj crkvi S. Giorgio dei Greci bio hipođakon i učitelj zografije. Nije poznata godina njegova rođenja, a umro je god. 1685. Dosad najstarije poznate njegove slike datirane su prema Chadzidakisu posle 1670. I kod njega najveći broj radova odaje predominaciju bizantinskih crta, a samo u rijetkim prevladavaju izvjesni zapadni elementi. Od dosad objelodanjenih, najuočljiviji je primjer slika *Sv. Magdalene*, u kojoj su uočeni odjeci Correggia (Drandakis) odnosno flandrijskih grafičkih listova (Chadzidakis)[3]. Od izrazito bizantinskih njegovih ikona u Jugoslaviji bile su objelodanjene dvije: *Moći sv. Spiridina* iz 1671. ili 1674. u pravoslavnoj crkvi sv. Ilije u Zadru i *Bogorodica s Djetetom* u shemi Hodigitrije iz 1679. u dubrovačkoj katedrali. U novije mu je doba, na osnovi izvjesnih stilskih analogija, G. Gamulin atribuirao još dvije ikone s likom Bogorodice s Djetetom u župnoj crkvi u Prčanju i u vlasništvu dr Tereze Marović u Splitu.[4]

U našoj su se starijoj literaturi navodile i dvije njegove oltarne pale u Dalmaciji: *Sveci Katarina, Dominik i Juraj* u Vrboskoj i *Gospa od Karmena* u Trogiru. U želji da osvjetlim i ovaj vid njegove aktivnosti pošao sam u potragu za tim slikama.[5]

Sl. 2. Trogir (detal

---

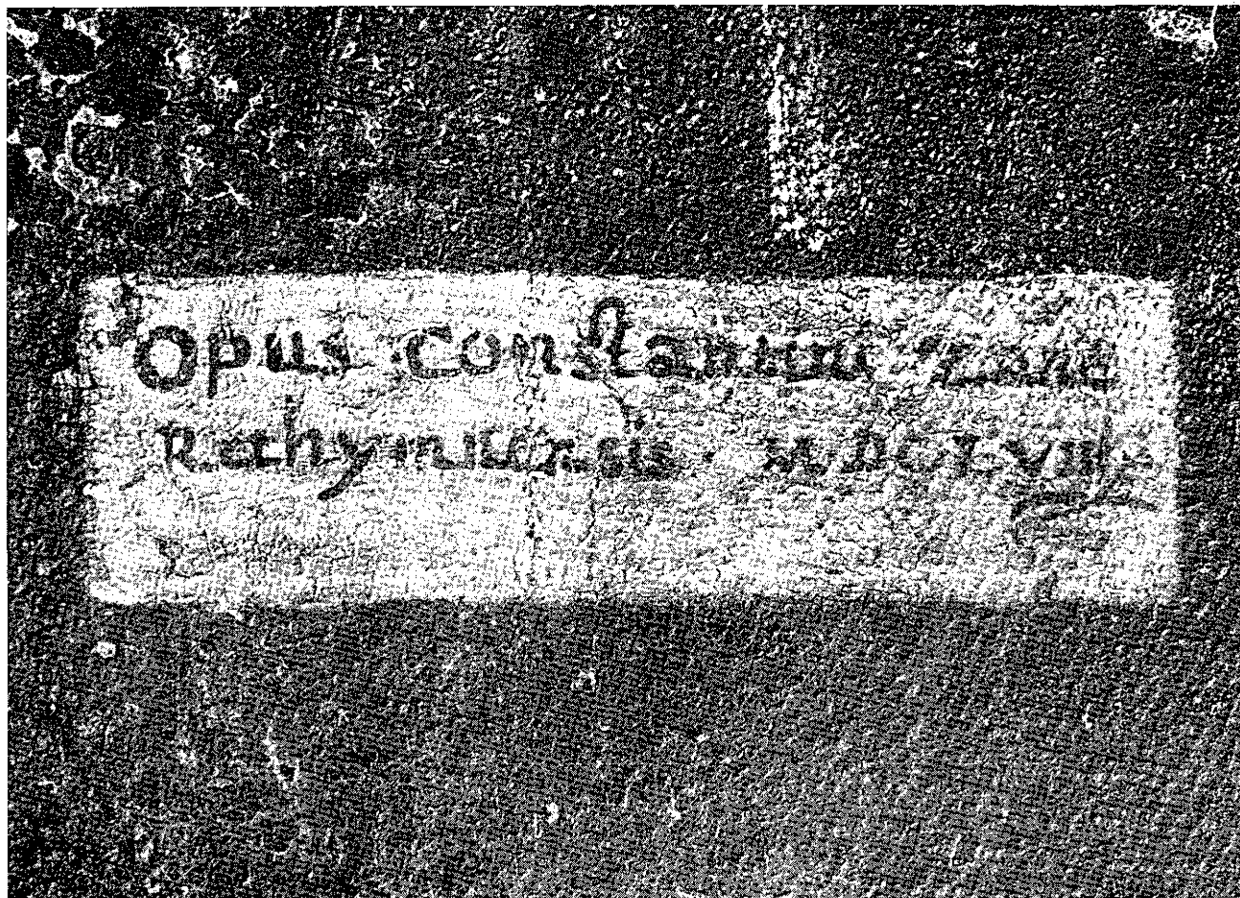
1 O Emanuelu Zaneu postoji velika literatura iz koje navodimo: G. Gerola, *Emanuele Zane da Retimo*, Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere e arti, LXII, 2, Venecija 1902—1903; G. B. Cervellini, *Marino, Emanuele e Costantino Zane*, Nuovo archivio veneto, XII, Venecija 1906, str. 307—312; S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padova 1933, str. 13, 27, 30, 32, 44, 45; A. Xyngopoulos, *Museion Benaki — katalogos ton eikonon* (grčki), Atena 1936, str. 45, 46; J. Papadimitriu, *Antichità bizantine da Corfù*, Studi bizantini e neoellenici 6, 1940, str. 340, 341; Ph. Schweinfurth u *Thieme — Becker, Künstler—Lexikon* XXXVI, Leipzig 1947, str. 42; A. Xyngopoulos, *Shediasma istorias treskeutikis zografikis meta tin alosin*, Atena 1957 (grčki); N. B. Drandakis, *Emanuel Tzane Mpountialis*, Atena 1962 (grčki); M. Chadzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellenique de Venise*, Venecija 1962, str. 129; A. Embirikos, *L'école crétoise, dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967; M. Bianco Fiorini, *L'opera di Emanuele Tzane e una sua icona inedita a Trieste*, Arte in Friuli arte a Trieste, 2, Udine 1976, str. 43—46.

2 O slikama Emanuela Zanea u Jugoslaviji v.: L. Mirković, *Der Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens*, Pepragmena tou 9 Dietnous Vyzantinologikou Synedriou, I, Atena 1955, str. 326; G. Gamulin, *Italokrećani na našoj obali*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16, Split 1966, str. 269; G. Gamulin, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 1971, str. 35, 55, 142; L. Mirković, *Ikone grčkih zografa u Jugoslaviji i u srpskim crkvama izvan Jugoslavije*, Ikonografske studije, Novi Sad 1974, str. 342.

3 O Konstantinu Zaneu vidi literaturu o Emanuelu Zaneu citiranu u bilješci 1. i to posebno: S. Bettini, *o.c.* (1933), str. 31, 44; N. B. Drandakis, *o.c.* (1962), str. 105; M. Chadzidakis, *o.c.* (1962), str. 140—142. Vidi također i Ph. Schweinfurth, *o.c.* (1947), str. 403.

4 O slikama Konstantina Zanea u Jugoslaviji v.: L. Mirković, *o.c.* (1965), str. 326; V. Đurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961, str. 52, 115; G. Gamulin, *Italokrećanin usred baroka*, Telegram, Zagreb 1965, br. 285; G. Gamulin, *o.c.* (1966), str. 269—270; G. Gamulin, *o.c.* (1971), str. 35, 55, 142; L. Mirković, *o.c.* (1974), str. 342.

5 Đ. Kuničić, *Vrboska i njezine rijetkosti*, Sarajevo 1902, str. 51; D. Berić u D. Berić, N. Duboković Nadalini, M. Nikolanci, *Popis*



Sl. 2. Konstantin Zane, oltarska pala, Trogir, crkva Gospe od Karmena (detalj sa signaturom)

Sliku u Vrboskoj spominje P. Kuničić god. 1902, pišući da se nalazi u crkvi Gospe od Milosrđa nasuprot pale Stefana Celestija iz 1659. koju sam svojedobno objelodanio.[6] Nakon što je nabrojio svece na pali nastavlja: »*I tu je Gospa sa Djetetom na oblacima. Sa desne je napisano*: *Opus Constantini Zane Rethym.s 1650. Nema vrijednosti*; *Gerisch je spominje jedino radi auktorova imena*«. Tragajući za tom slikom, koju navode i recentni pisci ponavljajući bez provjeravanja Kuničićev podatak, doznao sam od župnika, don Branimira Marinovića, da joj je nestao svaki trag godine 1917. kad je zamjenjena palom slikara Marka Rašice. Velika je to šteta, jer bi nam ovo najranije poznato umjetnikovo datirano djelo sigurno pomoglo osvijetliti ovaj drugi vid Konstantinova slikarstva koji danas možemo jedino upoznati na osnovu sačuvane pale u Trogiru.

Trogirska pala, koju navodi I. Delalle god. 1937, srećom je još na svom mjestu na glavnom oltaru slikovite trogirske crkvice Gospe od Karmena i ima na lijevoj strani ispod središnje kompozicije jasno vidljivu signaturu:

OPUS CONSTANTINI ZANE
RETHYMICENSIS MDLVIII

iz koje vidimo da je nastala osam godina nakon pale u Vrboskoj, a da i ova prethodi dosad poznatim Konstantinovim radovima. Značaj ove pale (a možemo skoro sa sigurnošću pretpostaviti da to vrijedi i za onu u Vrboskoj na osnovu oblika, datuma i teme) naročito je u tome, što nam predstavlja tog kretsko-mletačkog majstora u jednom novom, ranije nepoznatom svijetlu.

Trogirska se pala u stvari dijeli na tri vodoravna polja.

Na gornjem je po sredini Bogorodica u haljini boje ciklame i modrom plaštu, raširenih ruku nad polumjesecom, kojoj dva velika anđela podržavaju plašt s jedne i s druge strane, dok je okružena malim anđelčićima i anđeoskim glavama. Pod njom kleči sv. Šimun Stock u bijelom karmelitanskim ruhu, prihvatajući donji dio plašta koji prekriva desnu stranu polumjeseca. Lik ovog posljednjeg sveca prelazi dijelom u srednje polje.

To srednje polje prikazuje protagoniste bitke kod Lepanta (papa Pio V u zlatnom pluvijalu i bijeloplavkastoj albi s tijarom na glavi, duždevica Morosini u zlatnom, bogato ukrašenom plaštu crvenkaste postave nad crvenom haljinom, vojvoda Don Juan Austrijski itd.), između kojih se u daljini nazrijeva slikoviti krajolik s plavozelenim brežuljcima na kojima se dižu građevine centralna oblika, zvonik i još neke zgrade.

Donje polje predstavlja duše čistilišta. Veliki anđeo, koji se spušta sa srednjeg polja u smionom naletu, izvlači iz plamena ženski lik, dok druge figure u ekstatičnom stavu i podignutih raširenih ruku mole da budu izbavljene od muka.

Očito je da je pala sinteza dviju ikonografskih shema katoličkog prikaza Bogorodice: Gospe od Karmena (koji se javlja na gornjem i donjem polju, tj. u Mariji među anđelima sa sv. Šimunom Stockom i u prikazu čistilišta) i Gospe od Ružarija s kojom su prikazani obično likovi iz pobjede kod Lepanta god. 1571, a kojoj nedostaju na ovoj pali uobičajeni okolni likovi sv. Dominika i sv. Katarine Sijenske, kao i mala polja s Otajstvima krunice.

Kao što je ikonografski tako je i stilski trogirska pala Konstantina Zanea sinteza heterogenih komponenata: zapadnjačkih, tj. renesansnih i baroknih mletačke derivacije, te bizantinskih.

Zapadni elementi dominiraju i mogu se jasno uočiti u barokno razigranoj Bogorodici iz gornjeg polja, s nemirno nabranim plaštem, i u baroknom zamahu anđela koji se spušta u čistilište, te u renesansnim, koji se ogledaju u još smirenim likovima iz lepantske pobjede i u skoro ranorenesansnom pozadinskom krajoliku, tipičnom već za mletački kasni Quattrocento.

Bizant je primarno prisutan u kompozicionoj koncepciji kojom prevladavaju tri horizontalna polja (prekinuta jedino likom sv. Šimuna Stocka što spaja gornje i srednje,

---

spomenika otoka Hvara, Split 1958, str. 100; N. Duboković Nadalini, *Hvar, Turistički i historijski vodič po otoku*, Zagreb (1965), str. 46; I. Delalle, *Trogir, Vodič po njegovoj historiji, umjetnosti i životu*, Trogir 1936, str. 78.

[6] K. Prijatelj, *Pala Stefana Celestija u Vrboskoj*, Peristil 10—11, Zagreb 1967—1968, str. 117—120.

te anđela koji spaja srednje i donje) i vertikalna osovina u kojoj su Bogorodica, pejzaž i veliki anđeo. Bizant se, s druge strane, osjeća i u fizionomijama nekih anđela, a reminiscencije njegovog stila nazrijevaju se možda i u nekim drugim pojedinostima: tvrdoći modelacije, stilizaciji nekih likova, tamnoj puti figura, ponešto i u kolorističkoj gami i u načinu osjenjenja.

Radeći za katoličku crkvu palu izrazito katoličke tematike, Konstantin Zane je nastojao na specifični način spojiti Zapad i Istok, elemente zapadnjačkog venecijanskog porijekla, koji na slici prevladavaju, i one bizantinskog, koji su bili dio njegove osobne slikarske vizije i njegovog tradicionalnog slikarskog odgoja. Upravo u tom spoju, u kome još više izbijaju i umjetnikove slabosti, njegova eklektičnost i oponašanje nekih tuđih uzora, bilo slikarskih ili grafičkih (koje za ovu sliku nismo bili u stanju direktno utvrditi), leži posebna zanimljivost, pa i diskretna draž ove pale, koja predstavlja ne samo za Konstantina Zanea izuzetno djelo, već i uopće za ovakve »adaptacije« kasnih kretsko-mletačkih slikara, koji su povremeno paralelno upotrebljavali dva stilska jezika djelujući na razmeđu dvaju svijetova.[7]

[7] Fotografije je izradio Živko Bačić, fotograf Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu; njemu i Zavodu srdačno se zahvaljujem.

La Pala di Constantino Zane a Trogir

Kruno Prijatelj

Dopo avere sottolineato l'importanza dei fratelli Zane nella pittura cretese-veneziana del XVII secolo e aver elencato le loro opere che si trovano in Jugoslavia l'autore si sofferma su due pale di Costantino Zane in Dalmazia. Della prima rappresentante i santi Domenico, Giorgio e Caterina, firmata e datata nel 1650, che si trovava a Vrboska si perde ogni traccia nel 1917 quando viene sostituita da quella di un pittore moderno. La seconda, firmata e datata nel 1658, si trova ancora nella chiesa della Madonna del Carmine a Trogir. Il dipinto è diviso in tre campi orizzontali. Quello superiore rappresentante la Vergine tra angeli e S. Simone Stock, quello centrale con i protagonisti della battaglia di Lepanto e quello inferiore con le anime del Purgatorio liberate da un' angelo. Nel dipinto si uniscono elementi iconografici degli schemi della Madonna del Carmine e della Madonna del Rosario. Stilisticamente — e ciò presenta un caso rarissimo nell'opera dell'artista — predominano elementi rinascimentali e barocchi di derivazione veneziana, mentre la componente bizantina (che domina nelle altre opere di questo pittore) è visibile solamente nello schema compositivo e in alcuni particolari. Si può supporre che — dato il tema, la forma di pala e la data — anche nel dipinto perduto di Vrboska il pittore si esprimeva in un simile linguaggio. Queste opere, sia per la loro datazione anteriore a quella dei dipinti finora noti che per la loro specifica espressione stilistica, hanno un posto molto importante nell'opera di Costantino Zane.

Сведочанства

Покушај 1877 године да се спасу урвине Ђурђевих Стубова од коначног уништења

М. С. Милојевић

Под овим насловом је у дубровачком часопису Словинац *за 1882. годину (год. V, стр. 58—62, 75—78, 86—88, 105—106) излазио, у наставцима, извештај о догађајима који су се одигравали на српско-турском фронту између Рашке и Новог Пазара, после примирја у јесен 1876. Збивања о којима је реч продужила су се до пролећа 1877. Писац је Милош С. Милојевић, тадашњи командант ибарских добровољаца (рашких трупа), иначе професор и директор гимназија у Ваљеву, Београду и Лесковцу, књижевник и историчар.*

Поред размишљања о српској историји, везаној за новопазарски крај, М. С. Милојевић у овом извештају објављује своја писма команданту новопазарских турских трупа, и његове одговоре. Реч је, пре свега, о инцидентима на граници примирја. Само се мањи део дописивања односи на Ђурђеве Ступове. На почетку извештаја М. С. Милојевић описује манастир служећи се текстом Александра Феодоровича Гиљфердинга из 1858. године.

Уредништво „Зографа“ свело је извештај, скраћивањем текста, само на сведочења о збивањима око Ђурђевих Ступова, у намери да скрене пажњу на заборављени Милојевићев текст и на бригу, пре сто година, о старим споменицима.

... Ђурђеви стубови, као што је већ речено, леже на једном округлом, високом брду, које се зове Ступови, сјеверо-истоку од Новог Пазара за неколико минута... Урвине бившег манастира св. Ђурђа, вјечне куће тијела краља Драгутина, одиста показују, да су из оног доба Немањићског, кад се цркве и манастири не подизаху у склоновима и долинама, него на дивним и узвишеним местима; ... с тога су и Турци, око урвина светог Ђурђа а на брду С т у б о в а или С т у п о в а ископали вал који је и најважнији од свију око Новог Пазара, и најнеприступачнији не толико са своје врлетности, колико са свију страна са отвореног приступа.

По извјешћима и од самих бив. заробљених у првом нашем рату потурица, турска је војска, и то низам, више пута напуштала тај шанац, и бегала, и то махом ноћу, у Пазар; јер ју је на то приморавала, под тим урвинама, светиња српска. Тако исто неколико је пута прекидано и копање тога вала (шанца) јер је за вријеме овог рада сишло са ума и згрануло се 7 Турака и побјеснив побјегло некуда 4 коња. Ноћу је сва ту станујућа војска виђала падајуће ватре на Ступове и урвине, и слушала најмилозвучније пјевање излазеће из урвина. Ко није био у планинским и врлетним предјелима и чуо онај тутањ, лом и проламање чисто земље, пред што ће вријеме да се промијени; ко није никад био у таквим међупланинским жупама, које су истина вјечно осијане сунцем, али у којих се о каков вис мотају и разбијају сви вјетрови, па и они, којих у најближој околини и нема: тај није у стању појмити страх, а нарочито, сириских низама.

Пошто је већ било обелодањено прво примирје, по првом нашем српско-турском рату 1876 год. а по вишој наредби, одпочела се је преписка између мене, као тадањег команданта тако званих Рашких Трупа и Садика-Ибрајима, Етем-Паше, Мирливе Новопазарских турских трупа. Колико је ова преписка занимљива, толико је исто била и смијешна; јер је Ибрајим паша, кад је што љут био писао само на турском језику: кад је пак био у пола задобрен, писао је и турски и српски; а кад је са свим добре воље, онда је само српски; па му је тако исто и одговарано и то: само српски и турски и само српски кад је писмо било пријатељско. Држим, да неће бити незабавно, да обелоданим само неколико писама, до закључно онога, ради кога је све ово и написано...

... Према опет поновљеном пашином и захтеву и нарочито са хоћењем кривом схваћању стања ствари под Н 812 а 17 Новембра одговорено му је ово:

„Ваше Превасходство, честити и племенити пашо!

Дошав данас с пута затекох писмо Вашег Превасходства од 9 овог мјесеца, које сте имали доброту послати, по нашем писмоносцу Г. Проки Поповићу; с тога, да ми је извињење, што одмах не одговорих на њ, моје путовање, које ме до данас задржа.

Прочитав поменуто писмо Вашег превасходства, не може ми се на ино, а да не искажем моју дубоку бољу, што морам, и преко моје воље, навести онај немио догађај Вашем Превасходству, који се је догодио 4, 5 и 6 Октобра, а којих избегавах у досадањим мојим писмима, да Вас не бих само подсјећао на непријатности; а тако исто још већа ми је и дубља боља, што се је Ваше Превасходство, о којем сам многог доброг и племенитог, као и паметног и разборитог, слушао, дало повести по измишљотинама појединих мјесних потурица ага и бегова, који су увијек и били, и биће, докле год имају своје агалуке, узроци не само нереду у великој и силној царевини, него и мијешања страних сила, и које су пореметиле и бивше добро стање између кнежевине Србије и Империје, те се је узалуд пролила толика наша крв и с једне и друге стране; попалила и утаманила толика наша села и паланке; ослабила, у неколико, и једна и друга страна, чим ће се користити само странци и непријатељи наши, а на штету и једне и друге стране, и који су и узроци и овога мога, и Вашег Превасходства писања. Да, они исти, који су све то произвели не стиде се опет Вашем Превасходству улијевати у главу, као да бајаги ми ову земљу неправо држимо, и да смо је послије примирја заузели; то све нестоји, и да те исте потурице аге и спахије нису 5 Октобра попалиле села, сијена, стогове, храну и све што је горјети могло од Рогозне до Буковика и неколико кућа и преко овог, ми не само да не би то допустили, него би још и даље пошли...

... Разумијем, да је потурицама хагама и спахијама криво, што немају сада џабе масла и брашна из заузетих села. Ваше Превасходство љутило се је, као што су нам наше Вама писмоноше достављале, што је наша предстража на Цоковићу, те чим погледате из Вашег конака кроз прозор, или изађете на врата, видите наше стражаре, што ми је врло жао; али, кад се метне рука на срце и човечји, а не потурички хагијски и спахијски расуди, зар је онима нашим лакше гледати Ваше предстраже, испред Крушевца, на Јавору и другим мјестима, који су све што је било својим сопственим рукама подигли, а Ви сте то све спалили, као што су потурице хаге 5 Октомбра и овуда учиниле, а ми им све то по в и ш е м н а р е ђ е њ у, да одступамо, допустили да учине, и то у доба, кад смо Вас потисли и са седам висова јуришем, као што знате, разтјерали и поломили и то: са малог Буковика, Цветановићког брда, Забела, Баранског брда, Риковског брда, Рупчина брда, и Црквишта, све до Лазичка виса, са кога сте такође макли се и иза Граба у највећем нереду одступили.

Ја се потпунце уздам у мудрост Вашег Превасходства, да ће она све то одбити од себе; да се неће дати занијети клеветама оних, који су свему овоме узрок; да ће казнити и оне, који су нарушавали примирје; тргнути све оне предстраже натраг, које су послије примирја истакле се напријед: и да неколико гола камења и стијења неће бити узрок даљем нашем непријатељству, на штету обојих: јер ја, не само, да несмијем ни корак напријед ни назад, него ако се поведете и даље, по клеветама оних, који су свему ономе узрок, —

можете наредити, да се све наше предстраже исијеку; ја ћу поставити друге; исијеците и ове; ја ћу поставити треће; исијеците и ове и т.д. па на послетку ћу и сам изаћи, и мене посијеците; јер, што би нас сјекле наше сопствене власти, па још као непослушне и издајнике, боље је, да нас исјечете Ви, као вршиоце своје дужности и праве јунаке. Ја сам писмо Вашег Превасходства послао данас свом старијем, па, ако он заповиједи, да се и у Биоград повучем, ја бих то с мјеста, и ако са великом тугом и учинио; имајте дакле дотле стрпљења.

Ово јављајући Вашем Превасходству учтиво молим, да се све Ваше предстраже тргну натраг као што су неке, преко Ибра, видећи своју погрешку, то и учиниле, које су заузимале наша празна мјеста послије оглашеног примирја.

Што се позива Ваше Превасходство на право; по мом схваћању, кад би овога било у Ваших потурица хага и спахија, нити би ја сада сједио у Рашци, нити Ваше Превасходство у Новом Пазару, већ би Ви сада гдјегод сједили у Цариграду, украсу свега света, или у Смирни, мјесту раја земаљског. А камо пусте среће, да нам ову земљицу мало проширите; да нам, а у име више Ваше, но наше, користи (јер ми имамо мање од Вас да изгубимо), и сами што овога крша и камена, добровољно, и то још више, него што би ми хтјели, дате; а не и оно мало, што имамо, палите и опустошавате; то дајете повода другима, да се у наше ствари мијешају и пачају. Његово Величанство Султан је неограничени Господар; па шта би му било, кад би овај наш котарчић и раширио; и разумије се, да би то учинио више у своју но нашу корист.

Завршујући ово мало ријечи написаних Вашем Превасходству као честитом и разборитом, надајући се, да ће ме оно потпунце схватити и разумјети, имао бих једну душевну и спасоносну молбу да би благоизвољело наредити: да се оно мало старина, под именом „Ђурђевих Стубова“, као већ и код Турака, оличена светиња сачува; да се забрани рушити и утамањивати; јер, ако се допусти, да се та старина утамани, и сравни са земљом, уништиће се и доказ да су претци Ваши, не само били велики и силни, да су покорили највеће и силније бивше Српско Царство, те тиме још већи и силнији постали; да су били племенити и богобојажљивији кад оставише покорених Срба светиње и богомоље, него, да су још били мудри и разборити, те оставише доказе, баш у тој и другим светињама, да су покорили најјаче и силније, па су баш тим самим, остали још славнији и већи.

Ја немислим, да би Ваше Превасходство, са садањим нараштајем турским, хтјело да буде мање и неразборитије од својих великих и славних предака; а један шанац мање или више око Новог Пазара, који се може и на хиљаду других мјеста ископати, баш ништа незначи у стратегичком погледу, као и онај око Ђурђевих Стубова.

Вашег Превасходства са дубоким поштовањем и уважењем командант Рашких трупа Милош С. Милојевић“.

... Писмо је ово послато и на српском језику и нашим врлим родољубом Начелником Ковиљачког таборишта (логора) Г. Тодором П. Станковићем, садањим начелником среза Белопаланачког у окр. Пиротском, преведено и написано најкласичнијем турско-персијско-арапским језиком. Како је Мехмед-Садик-Ибрахим паша добио ово писмо, позвао је и војнички и грађански савјет, прочитао га у овоме, у коме су у опште казали, за пошиљаоца тога писма: „Шејтан Срб командар паша“, ријешили, да се пошље у Цариград; у овоме се особито допало; па или, по њиховој од туда наредби, или оног општег пазарског савјета: одмах је дигнута турска војска из шанца око Ђурђевих Стубова и изван шанца, а само око брда постављени стражарски шатори.

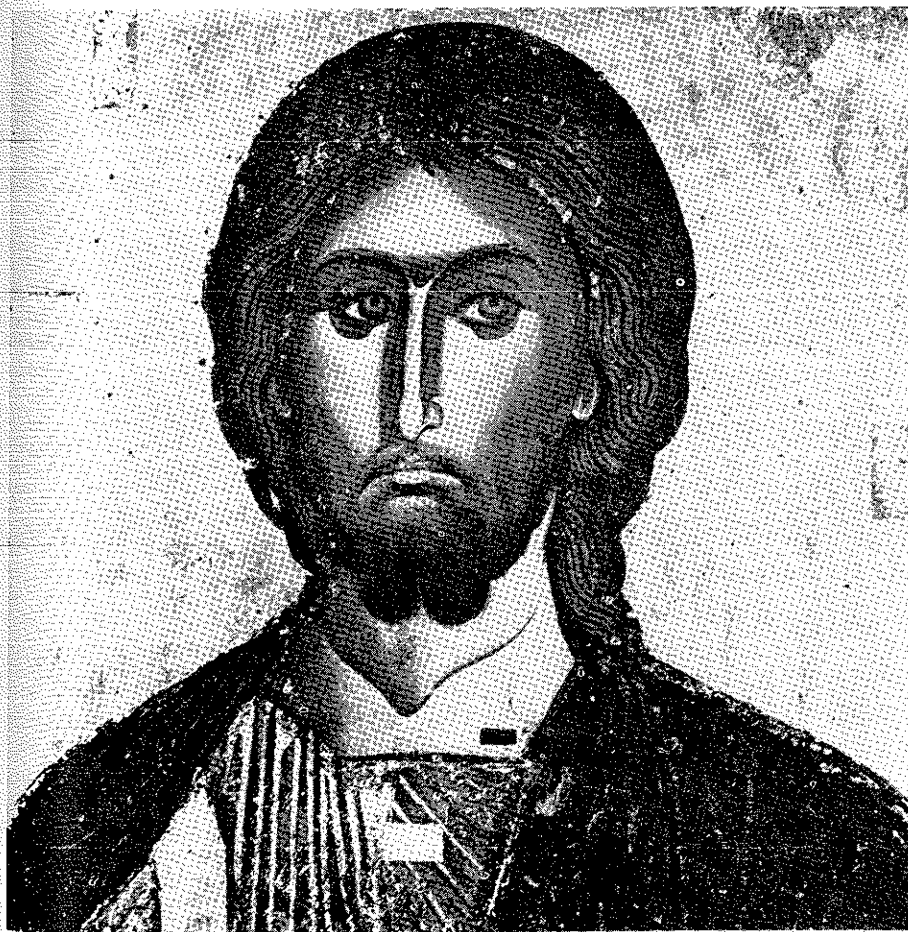
Изложбе

Изложбе у Атини поводом XV међународног византолошког конгреса

Војислав Ј. Ђурић

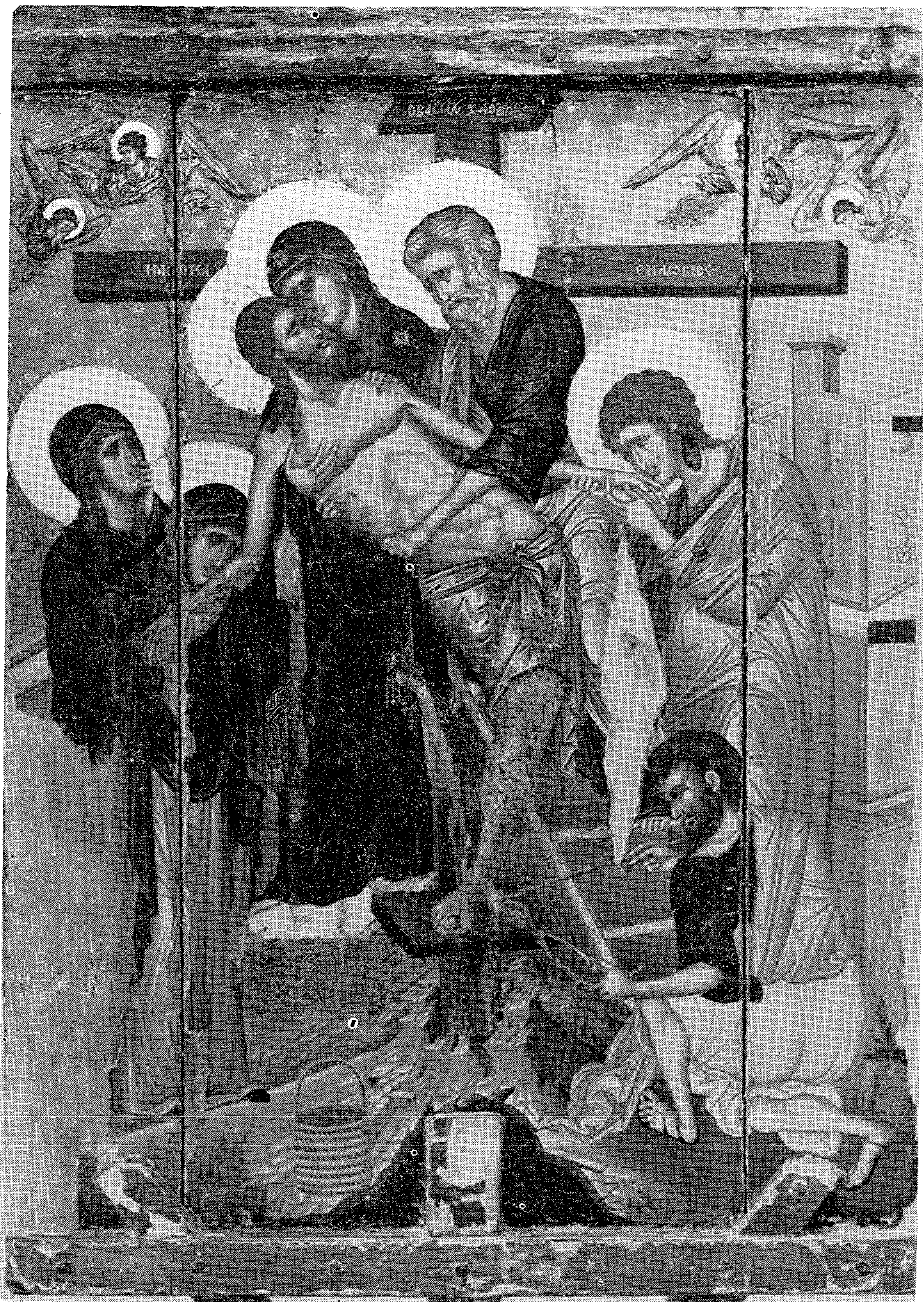
Класично уметничко предање одевено у средњовековне облике и прожето хришћанском идеологијом одавно је престало да буде прокажено; византијска уметност се више не сматра заосталом, а средњи се век не проглашава — сем у књижевним фигурама — мрачном епохом. Током читаве прве половине XX века водила се битка да се владајућа схватања о запустелости и безвредности средњовековног друштва и духа, рођена у доба ренесансе, одстране из науке и свести модерног човека. Нема сумње да је томе пресудно допринела и византологија, а у њеном окриљу и изложбена делатност о византијској уметности.

Од прве важније изложбе византијске уметности, 1905. године у Гротаферати (cf. A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma 1906), преко париске из 1931. (cf. *Catalogue de l'Exposition internationale d'art byzantin*, Paris 1931), у вези с којом је ишао низ, за оно време раскошних књига (W. F. Volbach, G. Salles et G. Duthuit, *L'art byzantin*, Paris 1931; H. Peirce et R. Tyler, *Art Byzantin*, I, Paris 1932; II, 1934; као и три књиге из серије Histoire de l'art byzantin, што су их у Паризу објавили, између 1926. и 1934: Ш. Дил — сликарство, Ж. Еберсол — минијатура, Л. Бреје — скулптура и примењена уметност), до изложаба које прате међународне византолошке конгресе (прва у Палерму 1951: *Mostra di manoscritti in occasione dell' VIII Congresso Internazionale di Studi bizantini*), углед византијског стваралаштва се постепено пео. Последњих двадесет пет година представљају се као време живог рада на показивању и тумачењу византијских уметничких ризница. Вредност и природа изложаба нису биле увек једнаке. Једном су то биле изложбе општијег значења, мањег или већег обима: у Единбургу 1958 (cf. D. Talbot Rice, *Art byzantin*, Paris-Bruxelles 1959), у Атини 1964 (*L'art byzantin—Art européen*, Athènes 1964; *Byzantine Art — An European Art*, *Lectures*, Athens 1966) или у Херцогенбургу 1977 (*Kunst der Ostkirche*, Herzogenburg 1977; cf. Д. Милошевић, Зограф 8, Београд 1977), међу којима је садржином и научним последицама све надмашила изложба у Атини из 1964. Други пут би се појавиле изложбе сужених тема, кроз које се разматрао однос западноевропских уметничких средишта према византијском свету, као што је то био случај у париској Националној библиотеци 1958 (*Byzance et la France médiévale*, Paris 1958) или у Венецији, у дуждевој палати, 1974 (*Venezia e Bisanzio*, Venezia 1974). Најчешће византијску уметничку заоставштину излажу оне земље што се налазе на историјским подручјима некадашњег Византијског Царства, од којег су делимично наследиле баштину, или, пак, оне у чијим су музејима и библиотекама, током векова, сабрани производи уметничких радионица из Византије. Управо су такве изложбе организоване поводом византолошких конгреса: Југославија је, у Охриду 1961, показала иконе из својих цркава, манастира и музеја (cf. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961), Оксфорд је, 1966, приказао византијску рукописну збирку из своје чувене библиотеке (cf. O. Pächt, *Byzantine Illumination*, Bodleian Picture Books, Oxford 1952), а Румуни су, у Букурешту 1971, представили не само оно што је остало из времена Царства на њиховом подручју, него и што су касније набавили за цркве и музеје (*La culture byzantine en Roumanie*, București 1971). Совјетски Савез је, не чекајући да на њега дође ред одржавања конгреса, приредио, 1975. у Лењинграду, а 1976. у Москви, велику изложбу „Уметност Византије из збирки Совјетског Савеза" (*Искусство Византии в собраниях СССР*, Каталог выставки, Москва 1977; cf. такође, A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Léningrad 1977; Д. Милошевић, у Зографу, 7, Београд 1977, 89—92).



Сл. 1. Корица Каталога кипарских икона

Општем напору да се превазиђу стара схватања о средњовековној уметности допринела је и југословенска наука, посебно од 1952, када је у Паризу била отворена изложба „Југословенска средњовековна уметност" (*L'art médiéval yougoslave*, Musée des monuments français, Paris s. d.). После тога је уследило оснивање Галерије фресака у Београду и њен двадесетогодишњи плодан рад на приказивању копија фресака у многим великим градовима света. Византијска и домаћа заоставштина из средњега века прошла је, потом, под називом „Иконе из Македоније" или „Стара српска уметност" знатан број културних средишта у Европи, Америци и Азији (cf. *Antica arte serba*, Roma e Venezia 1970; *Mittelalterliche Kunst Serbiens*, Berlin s. d.). Па и огромна изложба „Уметност у Југославији од праисторије до наших дана", одржана у париском Гран палеу 1971, скренула је поново пажњу на велика дела из средњега века (*L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours*, Paris 1971). Она је, за време своје репризе у сарајевској Скендерији, добила уз каталог и учене коментаре (*Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas*, Beograd—Sarajevo 1971). Несумњива је заслуга познатог књижевника Андре Малроа што је Париз видео не само стваралаштво из Југославије, него што су, у истом циклусу, кроз изложбене сале Париза, прошли



Сл. 2
Скидање с крсша, икона из Св. Марине у Калойанајошису, око 1400

плодови многовековних напора уметника из Русије, Бугарске, Албаније, Етиопије, Кипра, итд., управо из неких од матичних земаља византијских уметничких облика.

Грчка је, следећи већ устаљени обичај, направила у Атини, 1976, поводом XV међународног конгреса византијских студија, три изложбе. Ту су се у Националној библиотеци могли видети византијски рукописи с минијатурама, у Музеју Бенаки византијске иконе са Кипра, а у Националној галерији византијске фреске и иконе из Грчке.

Богати фонд рукописа с минијатурама из Националне библиотеке био је изложен у непогодним просторијама, малим и недовољно опремљеним, а у претрпаним витринама; сарадници библиотеке нису припремили чак ни публикацију у којој би били саопштени исходи досадашњих проучавања ових рукописа, почев од времена када су први испитивачи сачинили своје учене каталоге (Ἰ. Σακκελίωνος καὶ Ἀ. Ἰ. Σακκελίωνος, Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, *Athènes* 1892; P. Buberl, *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Wien 1917; A. Delatte, *Les Manuscripts à Miniatures et à Ornaments des Bibliothèques d'Athènes*, Liège-Paris 1926). Ваљда су већ тада знали да се припрема велики каталог украшених рукописа, чија се прва књига недавно појавила (A. Marava—Chatzinikolaou — Ch. Toufexi—Paschou *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, I, Manuscripts of New Testament Texsts 10th—12th Century*, Athens 1978). У ствари, била је то приредба која није излазила из сталне делатности библиотеке, па зато није ни допринела новим научним сазнањима.

Једино се стари и умни А. Ксингопулос потрудио да дочека конгрес новином: обрадио је, из рукописне збирке, тзв. Мелничко јеванђеље из XI/XII века и утврдио да су његове четири свечане минијатуре, насликане на читавим страницама, настале крајем X или почетком XI века и да су накнадно убачене у млађи рукопис. Тиме је објаснио и њихову велику сличност са чувеним минијатурама из X века у рукопису манастира Ставроникитe бр. 43 и у јеванђељу атинске Народне библиотеке бр. 56, па тако допринео познавању сликарства из раздобља тзв. ренесансе Македонаца (Ἀ.Ξυγγοπούλου, Τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Μελενίκου εἰς τὴν Ἐθνικὴν Βιβλιοθήκην Ἀθηνῶν, Θεσσαλονίκη 1975).

Друкчији је, међутим, био случај с изложбом „Византијске иконе са Кипра". Смештена у неколико соба с посебним улазом у Музеју Бенаки, модерно постављена, с добро осветљеним сликама, ова мала изложба од 64 иконе донела је много новости. Истина, нешто мање од две трећине, иначе добро сачуваних и конзервисаних икона биле су познате стручњацима и одабраној публици, јер су биле показиване, почев од Париза 1967, па до Београда 1968, у многим европским градовима у оквиру изложбе „Благо Кипра" (*Trésors de Chypre*, Paris 1967; *Блаio Kuūpa*, Београд 1968). У исто време их је њихов највреднији испитивач, Атанасије Папагеоргију, и научно обрадио (A. Papageorgiou, *Icones de Chypre*, Paris-Genève-Munich 1969). Иако је, после тога, Кипар прошао кроз тешка искушења, а неки средњовековни споменици доживели оштећења (извесне од раније излаганих средњовековних икона и уништене), делатност колеге Папагеоргијуа, прилежног чувара кипарских ризница, савлађујући многе препреке, и даље се развијала. Његовом бригом очишћене су иконе од којих је неке, још пре четрдесет година, објавио Д. Талбот Рајс (D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937), а нису биле до сада излагане, док су се друге, тек пронађене, конзервисане и само ретке међу њима публиковане, сад први пут појавиле у јавности. Тако је преко једне трећине изложеног материјала било и за научнике скоро непознато. А. Папагеоргију је, уз учешће Дуле Мурики, професора историје уметности на Политехничкој школи у Атини, саставио и добро опремио каталог свих изложених икона, где су сви неопходни подаци, са старијом литературом, и репродукцијама сваке од њих, уз кратку уводну студију (*Byzantine Icons of Cyprus*, Introduction, Entries and Photographs by Athanasios Papageorghiu, Editing of Text by Doula Mouriki, Athens 1976) (сл. 1).

Скоро све новопредстављене иконе пронађене су у сеоским црквама и манастирима планинске области Тродоса, у западној половини острва, а припадају времену од XII до XV века. Најстарија међу њима је престона икона Богородице Аракиотисе из цркве у Лагудери, са краја XII века. Она са већ раније познатим Христом, са иконостаса у истој цркви, сачињава целину, која се стилом везује пре свега за зидно сликарство овог храма настало 1192. године (cf. и A. Papageorghiou, Δύο βυζαντινὲς εἰκόνες τοῦ 12ου αἰῶνα, Report of the Department of Antiquities Cyprus 1976, Lefkosia 1976, 267—274, где је писац, поред иконе Богородице Аракиотисе, обрадио и једне царске двери из XII века, из Тимиу Ставру, које нису биле на изложби).

Од изложених икона из XIII века готово половина није била позната. На њима, као и на онима одраније знаним, дошло је до прожимања старијих комнинских црта са монументалним схватањем облика. Један број пронађен је у црквама села Педулас и Мутулас или у манастиру св. Јована Лампадистиса; оне показују одређене сличности са зидним сликарством, управо из тога краја острва, из друге половине XIII века. Најзанимљивија је скупина у којој се, уз особености кипарског сликарства из XIII века, појављују утицаји западњачке уметности. Последица је то темпларске власти над Кипром (започете крајем XII века), кад је црква, посебно од средине XIII века, потпала под католичку хијерархију. У објашњавању њихове појаве А. Папагеоргију је ускладио своја старија схватања с новим истраживањима Х. Бухтала и, посебно, К. Вајцмана у синајском манастиру св. Катарине: увидео је зависност кипарских „крсташких" дела од оних која се налазе на Синају, а била су произведена, пре свега, у Палестини. Још се, међутим, нема потпуна слика стваралаштва на Кипру у XIII веку, јер нису објављене све сачуване фреске и иконе. Мени је, на пример, познато да има још доста цркава с остацима фресака из тога доба и да се, рецимо, у манастиру св. Јована Лампадистиса налази велика икона патрона цркве, једно од најлепших остварења на Кипру из

друге половине XIII века. Треба, због тога, очекивати нове публикације са Кипра.

Кипарски иконопис из XIV века за сада представљају једино дела из друге половине столећа; иста стилска обележја су продужила живот и у првим деценијама XV века. У питању су иконе с особинама уметности касних Палеолога, али их има, из времена око 1400 године, и с извесним упадицама из сликарства Венеције, нарочито из радионица Паола и Лоренца Венецијана. Три високе а уске иконе, с портретима ктитора и умрлих чланова њихових породица (Христос бр. 20, Св. Елефтерије бр. 21 и св. Параскева бр. 25), из треће четвртине XIV века, још нису добиле задовољавајуће иконографско објашњење: нису им разрешени садржај и намена. Две имају сачуване меморијалне натписе тако да нема сумње да су у питању надгробне слике. Сличан иконографски садржај имају многе надгробне фреске, истина саопштен кроз хоризонтално а не вертикално композиционо решење (cf. на пример С. Пелеканидис, Καστορία, Солун 1953, сл. 140—141). Висина икона од преко 2 метра, а ширина око 40 cm, говориле би пре о томе да су биле положене на поклопце саркофага, него да су стајале усправне на зиду изнад гробнице, сем уколико гробница није била постављена уз неки пиластар цркве, јер су иконе, својим необичним размерама, могле бити управо пиластрима или чак ступцима прилагођене. Оба начина опремања гробова с портретима умрлих позната су у византијском уметничком кругу. Румуни и Руси су, од прве половине XV века, прекривали гробнице везеним покровима с ликовима покојника, који су имали скоро једнаке висине с кипарским иконама (cf. M. A. Musicescu, *La broderie médiévale roumaine*, Bucarest 1969, pl. 19—20, 70—74; Н. А. Маясова, *Древнерусское шитье*, Москва 1971, 7, 11—12, сл. 7, 8, 43, 48, 49, 55), а у Русији су, још раније, стављали над узглавља саркофага иконе-портрете (cf. В. Антонова, *О первоначаляном месте „Троицы" Андрея Рублева*, Гос. Третьяковская Галерея, Материалы и исследования, I, Москва 1956, 36). Тај обичај се развио из старијег византијског корена, чији су остаци сачувани и у трима необичним кипарским надгробним иконама.

Познате иконе из треће четвртине XIV века (арханђел Михаило бр. 23, апостол Петар бр. 24, Јован Претеча бр. 25), као и танано сликана икона са трима сценама празника (*Благо Кипра*, Београд 1968, бр. 110), која је пропала у немилим догађајима 1974. године, улазе у сваку антологију византијског сликарства. Њима се, сада, прикључује и снажни Христос Пантократор (бр. 28) који се датује у рани XV век. Он и апостол Петар имају врло изразите сличности с делима нашег митрополита Јована Зографа.

Време око 1400. године осветлиле су две, први пут приказане иконе: литијска икона Богородице Атанасиотисе са Скидањем с крста на полеђини (бр. 30, из цркве св. Марине у Калопанајотису, сл. 2) и епистил с двадесет три сцене и два пророка, распоређеним у две зоне (бр. 31, из цркве Богородице Теоскепастос, такође у Калопанајотису, сл. 3). Очевидно, у питању су дела једног сликара, што и најповршније упоређивање може показати, иако то у каталогу изложбе нигде није наведено. Реч је о уметнику изузетног дара, који воли да употребљава злато сликајући осветљена места на драперијама, и то скоро на свим фигурама, где би неки други сликар ставио беле потезе. Једино је на Скидању с крста оно изостављено на главним учесницима, али се налази на летећим анђелима и на звездама које су густо распоређене на позадини. Може бити да том сликару припада и литијска икона Богородице Јерокипиотисе с Распећем на полеђини, иначе великих размера као и Богородица Атанасиотиса (Јерокипиотиса није била на изложби, али ју је објавио А. Папагеоргију, *Icones de Chypre*, pp. 46—47). Јерокипиотиса носи, истина, латински натпис и помало сећа на венецијанске радове из касног трећента, али типови светитеља и сликарски рукопис одају великог домаћег уметника. Мало је стваралаца из тога времена који су оставили тако вредна дела. С великом иконом Распећа из монемвасијске цркве Христа Елкомена (коју је давно објавио А. Ксингопулос) ове кипарске улазе у најужи избор вредних иконописних дела са прелаза из XIV у XV век.

Потоња времена приказана су на изложби готово половином експоната. Највећи њихов број већ је одраније био



Сл. 3. Силазак у ад, детаљ епистила из Богородице Теоскепастос у Калопанајотису, око 1400



Сл. 4.
Корица изложбеноi каталоiа Византиј-скоi зидноi сликарсiва и икона, фреска из Еiискоiи

познат. Помоћу њих је А. Папагеоргију утврдио да је, у другој половини XV и у XVI веку, постојала једна посебна, кипарска, сликарска школа која је, заједно с оном много познатијом, критском, стајала на челу поствизантијског сликарства. Њен развитак је био прекинут доласком Турака на острво, 1571. године.

Тако је изложба „Византијске иконе с Кипра", својим новим избором, допринела упознавању историје сликарства на Кипру, осветлила је поједина раздобља вредним открићима, омогућила је да се боље сагледају извесне појединости из развитка иконостаса, али је отворила и низ питања од општијег значаја, која очекују поузданије одговоре. Творац изложбе, А. Папагеоргију, показао је, као и у ранијим навратима, да је најбољи познавалац споменика на Кипру, поуздан кад су у питању датовања икона, обавештен у теолошкој мисли и у историјско-уметничкој литератури, али и да је човек од дара запажања, увек опрезан у употреби атрибутивног метода при истраживању. Његова открића подстичу и друге византологе да одгонетну нека од питања која намеће материјал са Кипра.

Највећи изложбени догађај у Атини, у јесен 1976, одиграо се у великим, доњим дворанама новосаграђене и модерно опремљене Националне галерије. У организацији Министарства за културу и науку ту су биле сабране, под називом „Византијско зидно сликарство и иконе", 84 фреске, скинуте са зидова угрожених споменика, и 26 икона из музеја и црккава Верије и Костура. Изложбом је, у ствари, био обележен дугогодишњи напор грчке археолошке службе на спасавању споменика, чију је архитектуру време угрозило или им је запретило уништење услед индустријске изградње, па није преостајало друго него да се фреске нађу у новом, музејском окриљу. Упоредо је представљен и део труда исте ове службе на проналажењу и сабирању икона по забаченим црквама и манастирима у северној Грчкој, како би се отклонила могућност њиховог нестанка и била им пружена неопходна конзерваторска заштита. Већина изложених предмета није била позната ширем кругу византолога (тек о понеком се знало из годишњих извештаја о раду појединих грана археолошке службе, који се објављују у атинском часопису Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, Χρονικά, или из кратких напомена у чланцима и студијама, пре свега, М. Хадзидакиса и А. Ксингопулоса, као што су они публиковани у актима сопоћанског симпозија: *L'art byzantin du XIII^e siècle*, Beograd 1967). Уз изложбу је објављен добар каталог свих ових фресака и икона, у којем су, на грчком и енглеском језику, уводне текстове и описе написали: М. Хадзидакис, А. Ксингопулос, Х. Циуми, П. Вокотопулос, Л. Деризиотис, Н. Драндакис и Е. Бурбудакис, сви редом познати истраживачи византијских старина и главни учесници у спасавању споменика у Грчкој. У каталогу је наведена и досадашња мала литература о изложеним делима, као што су одабрани предмети и репродуковани (16 илустрација у боји и 40 у црно-белом) (*Byzantine Murals and Icons*, Athens 1976; (сл. 4). Извесна неуједначеност у обради материјала ту је веома видљива: док је М. Хадзидакис направио своје каталошке јединице с више података, укључивши у њих и натписе и шире уводне текстове за важније споменике, дотле су други сарадници остали само при навођењу тема фресака или икона, напомени одакле су донесене, датовању и мерама. Због тога су једни споменици погоднији за следеће студије од других.

Изложба је, у исто време, била и критичка смотра способности и организованости грчких сликара-конзерватора, њиховог степена знања и радне приљежности. Археолошка служба Грчке основала је, 1965. године, Главну лабораторију за рестаурацију зидног сликарства при Византијском музеју у Атини. Носиоци послова били су сликари-конзерватори: С. Балтојанис, А. Маргаритоф, Ф. Захариу и Ј. Колефас. Сви су они, као и већина југословенских сликара-конзерватора, прошли кроз школовање или методе Централног института за рестаурацију у Риму. Њихова искуства у чишћењу, конзервацији и скидању фресака, као и у бризи око стања икона, заиста су завидна, а њихови подухвати, најчешће, завршени су успешно. Истина, ниједан захват они нису обавили без иницијативе и надзора познатих грчких археолога и историчара уметности и без одлуке Археолошког савета Грчке, где су најистакнутији археолози и византолози.

Сврха ове изложбе није била, разуме се, да се прикаже целокупан десетогодишњи рад Главне лабораторије, већ да се, пробраним делима, представе њене методе и, још више, да се византолозима укаже на скоро непознато благо Грчке. Међутим, из таквих намера, конзерваторске природе, увек проистичу тешкоће за науку. Није, наиме, јасно право стање ствари: има ли још скинутих фресака од значаја, као што су оне изложене, и колико још је пронађено и конзервисано икона и где се оне налазе. Грчки је обичај, не увек оправдан, да се то никад не напомене, па чак ни у научној публикацији. Многима је познато да је десетогодишњи рад посленика завода за заштиту споменика и Главне лабораторије био знатно плоднији но што се то на изложби видело. Тако је, на пример, А. Маргаритоф скинуо фреске са зидова цркве Богородице Одигитрије на Левкади, настале средином XV

Сл. 5.
Иконе из Верије на изложби у Атини



Сл. 6.
Костур, Богородица Одигитрија, икона с краја XII века



века, које обрађује познати професор Д. Палас (cf. Δ. Πάλλας, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἰονίων νήσων*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, Χρονικά, 16, 1960, 210—211, πίν. 179; такође и П. Г. Ροντογιάννης, *Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴ Λευκάδα*, Ἀθῆνα 1974, 27—51), а које су веома сличне радовима дубровачких сликара из истог доба, посебно оним Џивана Угриновића или Матеја Јунчића. За жаљење је што још није завршена монографија о овој цркви и што скинуте фреске нису доступне. Иначе, уметничка веза између Дубровника и Левкаде може се успоставити и помоћу историјских извора. Наиме, из Дубровника, где је боравила нешто мање од годину дана, удала се 1463. године Милица, кћи слепог српског деспота Лазара, за војводу Левкаде, Леонарда III Токо (cf. И. Божић, *Белешка о Бранковићима, 1460—1480*, Зборник Филозофског факултета, XIII—1, Београд 1976, 103—104). Ту се могла упознати с дубровачким уметницима и утицати — како се и иначе претпоставља — на стваралаштво на острву којим је господарио њен муж.

Познато је да у Грчкој има још скинутих фресака из неких цркава у Верији, међу којима су најлепше оне из Св. Фотине (cf. М. Хадзидакис у Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, Χρονικά, 20, 1967, 12) које се датују у XV век, а, у ствари, стилски се везују за Успење Богородице у Старом св. Клименту из Охрида, насталом 1378. Тек колики је број пронађених и очишћених икона које нису нашле место на изложби, нека послуже подаци до којих је дошао писац ових редова, видећи збирке икона у светогорским манастирима Лаври, Ватопеду, Пантократору и Ставроникити, које су, скоро све, доживеле конзерваторски третман, или оне, сабране у збиркама Верије, Костура и Патмоса, које далеко надмашују број изложених у Атини (недавно је М. Хадзидакис објавио каталог икона с Патмоса: Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Атина 1978). Очигледно, истраживачи византијских старина и даље ће бити суочавани са скоро непремостивим тегобама — услед недостатка потпунијих обавештења, каталошке, инвентарске или топографске природе, о количинама и стању споменика — које су одавно савладане у већини европских земаља. М. Хадзидакис је рекао, приликом свечаног отварања изложбе, да је жеља археолошке службе Грчке да јој се помогне да се подигне нов музеј за уметничка дела, нагомилана после конзерваторских захвата, која неће имати, по завршеној изложби, трајан смештај. То је био, вероватно, и разлог, поред упознавања јавности с новим открићима, што је изложба поновљена у Солуну, у лето 1977. године. Можда ће многе фреске, сада скинуте са зидова цркава, бити поново враћене, после оправке архитектуре, на своја првобитна места, па је у томе нађено оправдање што се нису појавиле на изложбама у Атини и Солуну.

Изложба је обухватала дела настала између IV/V и XVII/XVIII века. Највећи број их је био из пуног средњег века. Ту су, као увод у изложбу, биле две рановизантијске фреске из Солуна, које су, својом вредношћу и значајем, упозоравале да је већ крајње време да се систематски објаве

Сл. 7. Кос̄тур, икона св. Николе са жӣтијем, крај XIV века

истраживања велике ранохришћанске некрополе са десетинама зиданих гробница украшених фрескама, истога типа као и истовремене гробнице у Нишу, Печују, Софији, итд. Прошло је скоро двадесет пет година, а до јавности су допрле само неке појединости о највећем открићу ове врсте споменика (cf. S. Pelekanidis, *Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonico*, Ravenna 1963; id., *Die Malerei der Konstantinischen Zeit*, in Studien zur früchristlichen und byzantinischen Archäologie, Thessaloniki 1977, 75—96).

Средишно место на изложби добиле су скинуте фреске из Епископи у Евританији, чија се црква нашла на дну вештачког језера, затим оне из рушевина цркава на Наксосу, настале између IX и XV века, или са Крита из XIV и XV века, а најзад и угрожене поједине сцене и фигуре из Верије, Вулгарелија, Крини, Хиоса и Китере. Острвске фреске с Наксоса, Крита или Китере, колико год да су занимљиве по својој иконографији, ретко кад прелазе културно-историјску вредност. Оне, заправо, приказују различите локалне мајсторе, који су ретко кад били у додиру с токовима главних византијских уметничких средишта.

По лепоти и по значају за историју византијског сликарства, фреске из Епископи надмашиле су све остале. Нађена су три слоја. Први се датује у IX век и садржи аниконични и зооморфни украс, као и неке истовремене цркве с Наксоса, Крита, Манија и из Кападокије. Други слој представља остатке неке доста ограничене рестаурације из раног XI века, с фрескама појединачних светитеља, нацртаним дебелим линијама и насликаним у монашком духу. Трећи слој, из XIII века, најпотпуније је сачуван, тако да се може реконструисати програмска замисао живописа. Поред Празничког, ту су још били циклуси Богородичиног живота (с јужне стране) и живота св. Николе (са северне); на западној страни налазио се Страшни суд, а у доњим зонама појединачне фигуре светитеља. Њихова висока уметничка вредност још дуго ће привлачити пажњу истраживача. М. Хадзидакис је, у каталогу, а и раније, показао колика је њихова зависност од комнинске уметности и које новости оне доносе; увидео је, исто тако, да садрже три начина обраде, које зове трима стилским варијантама, због чега не сматра да их је радио један сликар. Две од тих варијаната личе му на сликарство из прве две деценије XIII века, а трећа на време између 1220. и 1230. године.(За њихово датовање у време солунског цара Теодора I cf. и V. J. Djurić, *La peinture murale byzantine, XII*ᵉ *et XIII*ᵉ *siècle*, XVᵉ Congrès International d'Etudes Byzantines, Rapports et Co-rapports, III, Art et Archéologie, Athènes 1976, 61). Већ сад се може рећи да је у питању уметност проистекла из круга високих клирика, који су волели да виде на зидовима својих епископских цркава светитеље окерних лица, с ретком употребом зелене боје, а изражајних глава, живих и помало изобличених црта. У сваком случају, фреске из Епископи представљале су највећи догађај на изложби.

Иконе из Верије и Костура чиниле су на изложби засебну целину. Остале без неопходног коментара у каталогу, с кратким легендама испод слика, оне су деловале мало запостављено. Међутим, њих двадесетак, насталих између XII и XV века, приказале су пресек кроз сликарску делатност локалних мајстора из ова два македонска града. Оне из Верије (сл. 5) доносиле су више провинцијских особина од оних из Костура. Готово се ниједна веријска икона није дала повезати с нешто уздигнутијим зидним сликарством у истовременим споменицима овога града, а поготово не с оним с почетка XIV века из цркве Христа Спаса, које је урадио Георгије Калиергис. Тек су се у иконопису с краја XIV или с почетка XV века, коме припадају два епистила, један с дванаест празника (бр. 90), а други с Деисисом и апостолима (бр. 97), појавиле општије и препознатљивије црте стила из тога времена, какве су својствене већим мајсторима (као што су они из манастира Зрза, на челу с митрополитом Јованом). Можда ће преостали део иконописне збирке из

Сл. 8. Кос̄тур, Смр̄т св. Николе, икона с краја XIV века



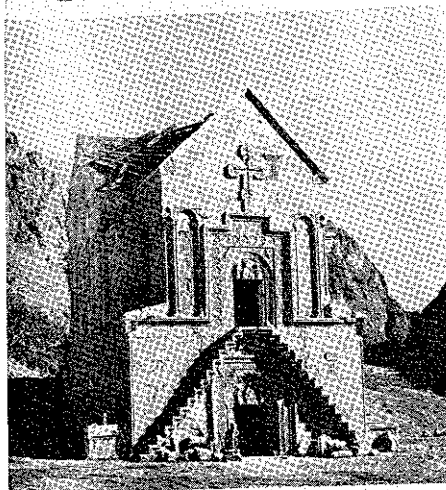
Музеја у Верији, који није био изложен, кад једном буде објављен, бацити више светла на проблеме локалних радионица у Верији и омогућити поузданије закључке о њиховој природи и о токовима стваралаштва у њима.

Насупрот томе, иконе из Костура, иако их је било изложено свега пет — што не чини, вероватно, ни десети део средњовековних костурских икона које је сабрала археолошка служба — показују више вредности и одређену блискост са истовременим фрескама у граду. Велика литијска икона Богородице Одигитрије (бр. 106, сл. 6), уплашена погледа, с мртвим Христом на полеђини, везује се за сликарство у црквама Св. Врача и Николе Касничког. Из те уметности произилази и икона с ликовима светих врача (бр. 107), која је, првобитно, могла припадати цркви њима посвећеној. На везе с Охридом указује литијска икона с ликом св. Николе са житијем с једне стране, а са сценом смрти истог светитеља, с друге (сл. 7 и 8). М. Хадзидакис ју је у каталогу изложбе и у једном ранијем раду (Ἡ χρονολόγηση μιᾶς εἰκόνας στὴν Καστοριά, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 5, 1966—69, 303—305) датовао у другу половину XV века, везујући је, по стилу, за фреске Ксеноса Дигениса, из 1491, у манастиру Миртији у Етолији. Међутим, М. Зиас (Εἰκόνες τοῦ Βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγ. Νικολάου, *ibid.*, 275—298), који ју је први објавио и описао — датујући предњу страну иконе у крај XIV или почетак XV века, а Смрт св. Николе с полеђине у прву половину XV века — сматра да она има највеће сличности с охридском иконом св. Николе са житијем (налази се у мојој књизи *Иконе из Југославије*, Београд 1961, под бр. 25). Колико год да је М. Зиас у праву кад ову икону датује раније и повезује с охридском иконом, толико је М. Хадзидакис тачно запазио да су слике с лица и полеђине истовремене. Рекао бих, чак, икону ваља датовати негде између 1360. и 1390. године, а порекло њеног стила тражити у охридској средини, међу фрескама из 1364/1365. године са фасада Богородице Перивлепте.

Већ су запажене једнакости уметничких дела из Охрида и његове шире околине с онима у Костуру (Курбиново — Св. Врачи у Костуру; Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје), али су уметничке везе ова два града биле шире и дубље. Све се више откривају споменици истих мајстора или радионица у једном и другом граду. Нема сумње, на пример, да се остаци фресака из XIV века у Костуру, у Св. Николи ту Кирици (cf. С. Пелеканидис, Καστορία, Солун 1953, сл. 156—160) и у Св. Јовану Претечи (необјављене: у апсиди попрсна Богородица и Поклоњење архијереја, а на бочним зидовима олтара почетне и завршне сцене из циклуса Богородичног акатиста), не могу разумети без познавања живописа у црквицама у Охриду из друге половине XIV века; нарочито су им блиске фреске у бочним капелама Богородице Перивлепте из 1364/65. године. Та веза је природна с обзиром на чињеницу да је костурска епархија заузимала угледно место у Охридској архиепископији. Ваља претпоставити да ће објављивање икона из Костура допринети даљем разјашњавању ових уметничких односа.

Поред научних проблема које је поставила ова атинска изложба, она је подстакла и размишљања о целисходности скидања фресака из угрожених цркава. Познате су тешкоће и могуће омашке при раду; увек се наилази на тегобе око коначног смештаја фрагмената; најзад, тим чином се нарушава целовитост старог споменика, а грађевина се препушта, сем у изузетним случајевима, коначном пропадању. Природно, добро постављена служба заштите зна да избегне све те опасности. Било би идеално ако би се могао уштчувати интегритет сваког споменика. Различити разлози, међутим, томе стоје на путу, а пре свега дејство времена и наслеђено стање које је тешко поправити. Српска служба заштите још се није одлучила да примени скидање фресака са зидова (сем у ретким случајевима одмах после II светског рата), иако се оно поставља као веома важно. Читав један музеј фресака — зато што није лако повући тако смео потез — пропада под отвореним небом: сунце им мења боје, кише их спирају, снег и лед разарају, а ветрови уједињени с прашином „шмиргլају". Не напуштајући бригу о потоњем стању архитектуре, многе фреске неопходно је што пре скинути и спасти, сматрајући такав подухват привременим, док се другчије не реши њихово чување на првобитном месту. Поука с изложбе у Атини, која је наишла на одобравање учесника Византолошког конгреса, обавезује и нашу средину на мудру одлуку.

Књиге



S. Der Nersessian,

L'art arménien dès origines au XVII^e siècle

у колекцији: Orient — Occident
Ars et Métiers Graphiques
Paris 1977

272 стр. текста
127 ил. у боји
52 ил. у црно-белој штампи
16 планова и цртежа
2 географске карте
формат књиге је 28 × 37 cm
Основна библиографија је наведена на стр. 255—259
Општи индекс обухвата стр. 266—270.

Ово значајно дело познате научнице јерменског порекла, Сирарпи Дер Нерсесиан, која живи и ради у Паризу, представља зрелу и сажету мисао о развоју јерменске уметности од XIII века пре н. е. до XVII века н. е. Историја јерменског народа и историја његових духовних напора да вековима одржи своје етничке и културне вредности, упркос притисцима великих сила, представљају подлогу студије о уметничким облицима у архитектури, сликарству, скулптури. Испитивани су споменици сачувани на тлу Јерменије, односно Хајастана (како сами Јермени називају своју земљу), али и у многим музејима широм света. Непристрасно процењујући вишевековно културно наслеђе свог народа, аутор долази до закључка да је највреднији израз Јермена остварен на споменицима архитектуре и књижног украса. Објашњавајући развој, успоне и пропасти јерменске државе током векова, снагу стваралаштва, које није угашено ни у временима када јерменске државе више није било, аутор се ослања на хронолошки начин излагања, али не избегава ни мање расправе кад споменици намећу занимљиве, још нерешене проблеме.

Књига садржи шест поглавља чији наслови наговештавају хронолошку периодизацију и тематску поступност у излагању, па на тај начин откривају ауторов поуздан суд о појавама које су обележиле читаве епохе.

I. Античка Јерменија (стр. 11—21) је наслов прве главе, која обухвата збивања од XIII века пре н. е. до III века н. е. Јасно је истакнута чињеница да су Јермени доживели највећу политичку моћ у I веку пре н. е., под Тиграном II (95—55. г. пре н. е.), када им се царство простирало од Каспијског до Средоземног мора и од Кавказа до Палестине. Ширећи земљу и своје културне видике, Јермени су у античком добу остварили плодоносне додире са великим културама Грка, Римљана и Персијанаца. Један од ретких споменика из тог периода је храм у месту Гарни (источно од Еревана), из друге пол. I века н. е.; сада је потпуно рестауирисан, па јасно сведочи о веома далеком продору грчких облика и старог грчког начина зидања прецизно резаним каменом, што су Јермени касније вековима понављали и усавршавали.

II. Хришћанска Јерменија (стр. 21—81) је наставила грчку и римску градитељску традицију. Аутор образлаже разноврсност основа хришћанских храмова и указује на различита порекла конструкционих елемената испреплетених у јерменској црквеној архитектури. Објашњавајући однос јерменске и других градитељских традиција, С. Дер Нерсесиан подсећа, између осталог, и на стару теорију А. Шоазиа, о утицају јерменске на балканску архитектуру (посебно на српску); међутим, С. Дер Нерсесиан одбацује могућност непосредних утицаја и објашњава их запажањима А. Грабара о основној функцији грађевине која одређује и план и облик, односно запажањима да једној одређеној сврси служи један тип култне грађевине. На основу тог начела објашњена је сличност основа катедрале у Ечмиадзину и маузолеја у Царичином Граду у Србији. Везе са палестинском уметношћу установила је С. Дер Нерсесиан на неким иконографским мотивима јерменских камених рељефа, а теме краљевског лова, честе на фасадама јерменских цркава, објаснила је као наслеђе из уметности Парћана и Сасанида.

Веома значајно тврђење аутора односи се на постојање зидног сликарства у јерменским црквама из раног средњег века (Лмбат, Талин и Талиш из VII в. итд.). Највише фрагмената живописа из VII века остало је у апсидама; ипак, огромне површине зидова су огољене услед лоше технике израде слика: танак слој гипса лоше је пријањао уз глатке површине добро обрађеног камена којим су цркве зидане (стр. 71). И писани извори дозволили су аутору да поткрепи ово тврђење, па чак и да донесе занимљиве закључке о неким иконографским темама и варијантама које су познате само у Јерменији и Риму, што би сведочило о одјецима хришћанске иконографије из првих векова.

III. глава, под насловом *Јерменска краљевства, Баїратиди и Ардсруни*, обухвата, у ствари, период арабљанских завојевања. Као и у ранијим епохама, када су јерменски владари заснивали своју власт на договору Византије и Ирана, тако су и у раздобљу од VII до X века, јерменски феудалци успевали да остваре известан степен независности и обезбеде развој градитељства и уметности. Ашот I Багратуни је себи издејствовао круну од Арабљана 886, а од Византинаца 887, па је његово време права ренесанса свих духовних делатности хришћана, нарочито у области Васпуракана и језера Ван. Расправљајући о досадашњим запажањима о споменицима из овог периода, С. Дер Нерсесиан наводи хипотезу, значајну и за проучавање српске архитектуре (а ову хипотезу је изнео још T. Breccia Fratadocchi, у својој књизи *La chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*, Roma 1971, 83—89), о понављању плана основе породичног маузолеја владара кроз векове. План Св. Крста из Сорадира (VII в.), као план старог породичног маузолеја Ардсрунија, поновио је Гагик Ардсруни у X в. у својој дворској цркви у Ахтамару, сачувавши и првобитну посвету породичног маузолеја. Иначе, ова црква је чувена, како по својим рељефима, тако и по зидном сликарству (илустрације Новог Завета, Успење Богородице, Други долазак Христа, апостоли у апсиди, циклус Генезе у непрекинутом фризу у тамбуру, итд.). Аутор посебно наглашава да је у X веку било више цркава изванредно живописаних у провинцији Сиуник, ослањајући се на сведочења која је оставио јерменски писац из X в. Стефан Орбелиан. У то време пада и рад архитекте Трдата, градитеља катедрале у Ани, који је путовао у Цариград да поправи куполу Св. Софије, срушену у земљотресу, 989; тих година долазе у Јерменију мајстори Франци, да раде за Јермене, а управо 989. илустровано је у Нораванку тзв. Ечмиадзинско јеванђеље, које је још 1891. објавио J. Штриговски.

Као изванредан зналац, С. Дер Нерсесиан посвећује пуно пажње илуминацији јерменских рукописа из овог

раздобља. Још од 406, када је установљено јерменско писмо, сликање књига се помно неговало, па аутор групише познате рукописе и указује на основне особине украса, које потврђују раније закључке, како аутора, тако и А. Грабара, о постојаном одвајању јерменских, као и западно-европских минијатуриста, од старе класичне сликарске традиције. У естетици јерменског сликарства из раног средњег века фигура је сведена на симбол, а простор је свесно негиран.

IV. Киликијско краљевство (123—166) је глава у којој аутор развија запажања о постојању живописа у јерменским црквама. У XII и XIII веку у Аназарби, Корикосу, Скеври, Мамистри било је веома занимљивог живописа, а у манастирима Грнер, Скевра, Акнер, Дразарк, Махкевор, као и у градовима (Тарс, Мамистра и Сис где је била тадашња престоница) живели су преписивачки центри. Сем тога, огромна је заслуга С. Дер Нерсесиан што је у овом поглављу успела да прикаже читаоцу развој јерменске минијатуре на основу бројних рукописа израђених у Киликији, а данас растурених по многим збиркама и музејима широм света.

Ослањајући се на колофоне и потписе мајстора, као на поуздане податке, установила је основни ток развоја минијатуре, па је и непотписане илуминације, на основу стилских сличности, приписала одређеним мајсторима или скрипторијима. Утврђене су везе јерменског и византијског сликарства од XI до XIV века и показане фазе јачег византијског утицаја у киликијској минијатури, али исто тако и особености настале под утицајем арапске орнаментике (нпр. златна слова на плавој позадини, што је било уобичајено у арапским књигама у XI, а у јерменским у XII веку). У делима многих киликијских сликара сагледала је њихово познавање византијске уметности, али често и сликарства ранoренесансних италијанских мајстора. На тај начин су истакнути закључци о обавештености јерменских сликара о токовима уметности у Византији и у Западној Европи.

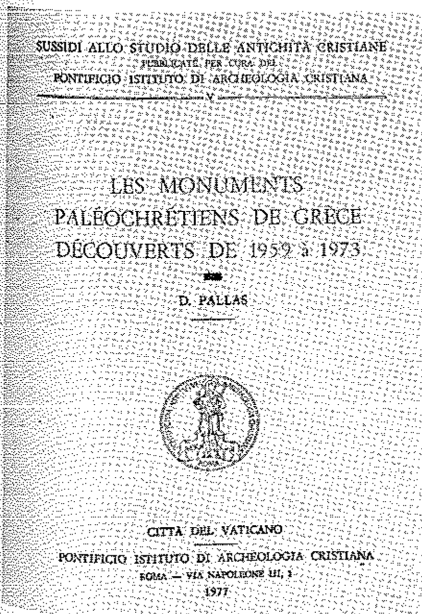
V. Велике феудалне породице (163—224) — наслов је петог поглавља, у којем С. Дер Нерсесиан приказује делатност ктитора-Јермена у средишњим и северним покрајинама старог Јерменског Царства, где су се владари смењивали: после Селџука, ове земље су освајали Грузини у XII веку и Монголи у XIII, а крајем XIV века нова монголска племена, под Тамерланом, разорила су на свом путу према Западу остатке јерменских насеобина. Ипак, у мирним периодима јерменски феудалци су настављали своју ктиторску делатност: Тигран Хоненц је подигао и дао да се ослика Св. Григорије у Ани, 1215 (живопис је очуван), многе дограђње изведене су у манастиру Санахину крајем XII века, у манастиру Хагбату у XIII веку, у Хоханаванку у XIII веку, у Гехарду крајем XII и у XIII веку, итд. У свим тим споменицима аутор запажа нове елементе у просторном планирању (сале-гавите, капеле, тремове, и др.) и изванредну рељефну декорацију са јасним муслиманским особинама. Хачкари се све више режу као гробна обележја у облику крста (стр. 192), веома густо покривени преплетом, а понекад и сценама (Деизис, Христос, јеванђељске сцене, па чак и коњанички портрет умрлог). Што се тиче рукописа, украшаваних у северним и западним областима старе Јерменије, они се разликују од оних насталих у Киликији по грубостима и по претераној изражајности, по архаичности и по зависности од јерменске традиције из X/XI века.

VII. глава: *Касно доба* (227—245) је последње поглавље, посвећено нестанку снажних средишта, исељавању богатих феудалаца, пропасти велике трговине у старим јерменским земљама. Па ипак, и поред неповољних историјских прилика, неке књижне радионице су се одржале од XIV до XVII века, као нпр. она у граду Кизан на југозападу од језера Ван. Књиге су се у тим временима писале на хартији, а у минијатурама је бивало све више фолклорних елемената, шаренила, костима, којима се попуњавала позадина без злата. У преписивачким средиштима око језера Ван делатност се одржала током XV и XVI века, а настављена је у Новој Џулфи (Испахану у Ирану), где су Јермени принудно исељени почетком XVII века. Аутор показује истрајност Јермена на занимљивим црквама у Новој Џулфи, где су сликане сцене из Старог и Новог завета, житија јерменских светитеља, али исто тако су рађени и савршени персијски фајансни панои са пејсажима измишљеним према старој оријенталној традицији.

У *Закључку* (245—249) С. Дер Нерсесиан истиче значајну улогу коју је одиграла јерменска архитектура у раздобљу стварања европске традиције. На средокраћи између два света, медитеранског и оријенталног, јерменски градитељи су наследили знања с обеју страна и остварили најразличитија конструктивна решења сводова под куполом, у црквама из VI и VII века, док су касније, током X—XIV века, независно од западних градитеља, постигли веома оригинална решења издижући сводове у висину. Минијатура је друга значајна област стварања Јермена, јер је поруџбина књиге сматрана побожним чином равним подизању цркве. Тиме се објашњава велики број рукописа код Јермена у свим временима.

Овом књигом Сирарпи Дер Нерсесиан је пружила могућност стручњацима и љубитељима да сазнају праве вредности јерменског народа и његовог духовног стваралаштва. Писана изванредно јасно и сажето, ова права студија о богатом културном наслеђу Јермена остаће, као слика и реч, урезана у памћењу савременика, а као вредно дело биће од значаја и за будућа поколења. Сви који буду радознали да схвате нити које везују Европу и Исток, враћаће се коренима, па и књизи изванредне научнице С. Дер Нерсесиан.

Гордана Бабић



Dimitris Pallas

Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973

Sussidi allo studio delle antichità christiane publicate per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana

Roma 1977

332 стране
203 фотографије и цртежа у тексту

Књига Д. Паласа јесте, најкраће речено, каталог ранохришћанских споменика у Грчкој и на Кипру, откривених у времену од 1959. до 1973.

У предговору писац објашњава временски оквир књиге и начин обраде градива, па се осврће на географско распрострање споменика. Овим делом наставља се извештај о ранохришћанским налазима у Грчкој од 1956. до 1958, објављеним у Rivista di Archeologia Cristiana XXXV, 1959, 187—223. Књига се закључује налазима из 1973. године, да би обухватила временски отсек од 15 година. Градиво је обрађено у облику каталога, тј. сваки нови налаз је у књизи представљен као посебна јединица и има свој редни број. Једнако је поступљено и онда када је реч о открићима великих градитељских целина, и о новим налазима у оквиру познатих споменика, као и појединостима, на пример о налазима архитектонских делова који наговештавају постојање неке грађевине. Градиво је изложено географским редом; споменици су груписани у оквирима логичних територијалних целина: континентална Грчка, Тесалија, Македонија (у три дела), Тракија, Епир, јонска острва, Пелопонез, Киклади, северни јегејски архипелаг, јужни јегејски архипелаг, Додеканез и Крит, а Кипар у виду додатка. Читалац ће се лако сложити са опажањем Д. Паласа да је број споменика откривених у Грчкој у ових петнаест година изненађујуће велик. Њихови су остаци откривени у свим областима: у градовима, на обалама, у плодним долинама, као и у забаченим планинским пределима и на подручјима за која се веровало да су дуго остала паганска, као што је Мани. Највећи број споменика потиче из V и VI века. Очито је да су у тим временима, на територији данашње Грчке, постојале изузетно повољне

околности за посебно живу градитељску делатност. Међутим, ако је такав закључак важан за историју овог тла, треба рећи да градиво које Д. Палас представља у својој књизи има велики значај за познавање ранохришћанске архитектуре и уметности у целини. Данас би тешко било расправљати о било којој општој теми из те области без доброг увида у споменике у Грчкој.

Из обиља нових података скренућу пажњу само на оне који ми се чине највреднијим.

Неколико мањих налаза у Атини обогатило је постојећа сазнања о њеним споменицима. Слично се може рећи за подручје око Атине, где су откривене и две нове базилике (у Спати и Маркопулу). Мањи налази, делови грађевина, архитектонски уломци, мозаици, обележавају подручја Егине, Беотије и Еубеје. Међу открићима у Фокиди истичу се базилика са мозаицима у Делфима (extra muros) и такође базилика са мозаицима и натписима у Калиону. Занимљива су открића што се односе на постојећу базилику у Етолији, у Мастрону: ова грађевина, данас позната под називом Епископи, представља очувани средњи брод једне ранохришћанске базилике. Од те првобитне целине потиче и њен нартекс. У Аркадији привлаче пажњу базилике у Митики и Кефалу.

У Тесалији, у познатом налазишту Неа Анхиалос, нова истраживања су знатно проширила ранија сазнања. Нарочито много нових података о архитектури, мозаицима и пластичном украсу произашло је из истраживања велике базилике C. Такође је вредна пажње гробљанска базилика, означена као базилика D. Новим налазима обогаћен је локалитет у Димитриади; у питању су нови подаци о познатој базилици (базилика A) и откриће нове базилике (базилика B). Међу осталим археолошким открићима у Тесалији, треба поменути нове податке о познатој византијској базилици у Калабаци. Установљено је да зидови средњовековне базилике прате зидове ранохришћанске базилике, а мозаички под ранохришћанске такође је искоришћен у бочним бродовима потоње.

У Македонији, главно место, по новим налазима, заузима Солун. Открића је било на свим великим споменицима овог града: у Ахиропиитосу, Св. Ђорђу, Октогону, Св. Димитрију, Св. Софији, на Агори, некрополама. Сви су налази на свој начин вредни пажње. Чини ми се да су посебно занимљиви налази старијих култних грађевина испод Св. Софије, остатака фресака на Агори и засвођених гробница на источној и западној некрополи. У централној Македонији, поред Солуна, привлаче пажњу налази у Диону: испод познате базилике нађени су остаци друге, старије.

У западној Македонији, међу новим налазима истичу се базилика у Едеси и триконхос у Акрини, у близини Кожана. Занимљива су открића у старој Митрополији у Верији: средњовековна катедрала града саграђена је на остацима једне ранохришћанске базилике. При томе, у познију грађевину делимично су укључени остаци старије базилике.

Највреднији налази у источној Македонији везани су за два значајна средишта: Амфипољ и Филипе. У Амфипољу су откривене четири базилике, са знатним целинама мозаика, архитектонског пластичног украса и др. Предмет истраживања у Филипима били су гробљанска базилика и сложена и занимљива градитељска целина названа епископска четврт.

На Тасосу се истичу базилике у Евреокастру и двеју спојених базилика у Аликију.

Више локалитета је забележено у Тракији.

На јонским острвима археолошка истраживања бележе неколико мањих базилика.

Многобројни су нови налази на Пелопонезу. Највреднији међу њима везани су за старе, одраније познате локалитете. Најплодоноснији рад је био на остацима Коринта, у позноантичко време значајног политичког и црквеног средишта. То се посебно односи на северну и источну некрополу, и на базилику Кранион, гробљанску базилику; нарочито пада у очи откривање остатака одиста грандиозне базилике Лехајона, једне од највећих познатих, која је занимљива по својим сличностима са грађевинама у Риму. Затим следе базилике у Кенхреу, Сикиону, Мацаниу, Немеји. Радови у Арголиди обогатили су знања о базилици Алики у Аргосу, где је, на месту под именом Палиопирга, откривена грађевина за знатним остацима мозаика. Такође је нових налаза било у Лиркији и Епидауру, а посебно у Тегеји: остаци четири базилике. У Елиди, уз низ мањих налаза, треба поменути делимично откривене остатке једне петобродне базилике у Филиатри. У Месенији, значајно налазиште су подземне гробнице у Модони. У Мани су откривени остаци неколико базилика, а забележени су налази већег броја комада архитектонске украсне пластике.

Низ је налаза, углавном остатака базилика, на кикладским острвима. По фрагментима камене пластике овде се истиче Парос. На острвима северног и јужног јегејског архипелага многобројни су нови налази: остаци базилика, мозаици, камена архитектонска пластика. Богатство налаза на Додеканезу Д. Палас подвлачи чињеницом да је овде установљено око осамдесет локалитета. По вредности и степену очуваности највише пажње завређује базилика у Мастикарију на Косу.

Педесет локалитета је установљено на Криту. Нових налаза има и на старим, одраније познатим локалитетима. Приметна су открића мозаика.

У облику додатка књизи, Д. Палас је написао преглед ранохришћанских споменика на Кипру. Такође их је груписао географски, по областима уз велике градове. Реч је о налазима разних врста: од нових базилика, преко различитих ситнијих открића до нових података на познатим великим култним грађевинама, као што су базилике у кипарској Саламини.

Књига Д. Паласа је многоструко корисна. Она садржи, у облику каталошког прегледа, обавештења пре свега о архитектури — о замислима простора, начину грађења, облицима — затим, о мозаицима, мермерним подовима и зидним оплатама, о каменом пластичном украсу, натписима, гробницама и гробним постројењима, најзад, о покретним налазима. Логично и прегледно замишљена, књига омогућује да се читалац без тешкоћа и брзо усмери на оне делове градива који га посебно занимају. Стога се овде лако стиче увид у податке који су од значаја за опште теме из области ранохришћанске уметности.

Иако је писац сваки налаз посебно обрадио, без обзира на врсту и размере материјала, највећи број јединица у књизи припада остацима споменика архитектуре, а њихову претежну већину чине базилике. Грађевине централног плана по правилу су малих размера и одреда су анекси базилика. Тако ова књига представља један податак више о томе до које је мере базилика у временима о којима је реч била општеусвојен и распрострањен тип грађевине. Потврђују се такође нека од познатих опажања: с једне стране, схеме планова велике већине базилика одиста су сличне, с друге стране, анекси базилика грађени су са смелошћу која је својствена правом функционалистичком схватању архитектуре. Материјал из Грчке уноси у фонд сазнања о ранохришћанској архитектури много нових споменика архитектонског пластичног украса. Међу њима приметна су дела високе занатске вредности. За даља истраживања значајна је околност што су многа од градитељских дела којима је посвећена Паласова књига сразмерно добро датована; најчешће, временски распон који се одређује за настанак извесне целине није сувише велики.

Књигу Д. Паласа треба уврстити у праве приручнике. Без ње се више не могу замислити проучавања архитектуре и уметности из ранохришћанског доба. Међутим, треба истаћи да књигу не чини тако значајном само градиво које она представља. Веома је велика заслуга писца што се овом делу морају приписати својства неопходног пратиоца у свим будућим размишљањима у области ранохршћанске археологије. Иза привидно једноставних и лаких текстова о споменицима стоје велико искуство и умешност изванредног истраживача и познаваоца археолошких проблема, историје, писаних извора и литургијских текстова. Описи споменика су кратки и рационални; од мера, преко начина грађења и материјала до опреме и покретних налаза; у сажетом облику даје се потпуна слика целине. Читалац се затим упућује на библиографију и обавештава о стању истражености споменика. Мислим да је посебно вредан пажње пишчев труд да каже све оне појединости у концепцијама простора, када је реч о грађевини, или украсу, односно неком другом детаљу, када је реч о опреми, које би могле бити значајне за проучавање стварних или симболичких функција. Очигледно је да он, описујући споменике. стално има у виду широк распон могућих научних потреба читалаца своје књиге. У целини, обавештења која су саопштена у овој књизи заснивају се на схватањима модерне науке. То је једна од највећих врлина књиге.

Војислав Кораћ

Nafsika Coumbaraki-Pansélinou

Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta

Deux monuments du XIII^e^ siècle en Attique

Κέντρον Βυζαντινῶν ἐρευνῶν
Βυζαντινά μνημεῖα 3
Θεσσαλονίκη 1976

183 стр. текста
8 цртежа
2 плана
85 табли с црно-белим репродукцијама

Проучавање византијске уметности доживљава у Грчкој последњих десетак година нови процват. Од славне грчке генерације историчара уметности — Г. Сотириу, А. Орландос и А. Ксингопулос — двојица последњих, иако у дубокој старости, још дају значајне доприносе. Њихови настављачи — М. Хадзидакис, С. Пелеканидис, Д. Палас, Е. Стикас, Н. Драндакис, К. Калокирис — у овом часу објављују своја дугогодишња истраживања. Две генерације, које их следе, далеко бројније од претходних, иако послом нису искључиво везане за Грчку, окренуте су, својим научним радом, византијским споменицима у њој.

И док је најстарија генерација оставила иза себе велика синтетичка дела и расправе, не запостављајући ни друге родове научног рада, дотле је код млађих порасло интересовање за топографије и монографије споменика; ваљда је и највећи број радова издатих после другог светског рата из тих области. Најмлађи су се, као по правилу, определили за монографску обраду манастира и цркава. После монографија о Св. Димитрију у Солуну (Г. и М. Сотириу, 1952), Паригоритиси у Арти (А. Орландос, 1963), Јовану Теологу на Патмосу (А. Орландос, 1970), Св. Николи Орфаносу у Солуну (А. Ксингопулос, 1964), Продрому код Сера (А. Ксингопулос, 1976), Св. Луки у Фокиди (Е. Стикас, 1970 и 1974 - 1975), Св. Спасу у Верији (С. Пелеканидис, 1973) — које су објавили старији — млађи су обрадили: Панагију Халкеон у Солуну (К. Пападопулос 1966), Панагију Мавриотису у Костуру (Н. Муцопулос, 1967), Влатадон у Солуну (Г. Стојоглу, 1971), Оморфи Еклисиа у Атини (А. Василаки-Каракацанис, 1971), Кубелидику у Костуру (Х. Мавропулу-Циумис, 1973), Ставроникиту на Светој Гори (Х. Патринелис, А. Каракацанис, М. Теохарис, 1974), Св. Николу у Плаци на Манију (Д. Мурики, 1975) и Св. Тројицу код места Краниди на Пелопонезу (С. Калописи-Верти, 1975). Низ ових књига, иначе неједнаких по ширини обухваћеног материјала, као и по вредности, прате и мање монографије објављене у различитим грчким археолошким и византолошким часописима. Без обзира на разлике у обради, средњовековни споменици из Грчке, донедавно мало познати, а неки и потцењивани, све више су обухваћени у разматрањима историје византијске уметности.

Као и већина монографија, тако је и књига о Св. Петру у Каливија-Кувари и о Богородичиној капели у Меренти (Mérenta) — докторска дисертација. Урађена је била под руководством проф. А. Грабара и одбрањена у Паризу у оквиру студија трећег степена. У питању су, заправо, две мање монографије о споменицима Атике, који нису слични ни по облицима своје архитектуре ни по зидном сликарству, мада су настали, по мишљењу писца, отприлике у исто време — негде пред средину XIII века.

Црква св. Петра (која је у средњем веку имала за патроне апостоле Петра и Павла) је мала грађевина уписаног крста с куполом. Разматрајући њен план, начин зидања уз употребу керамопластичне декорације, облике прозора и постављање истакнутог фронтона над главним улазом, писац је могао утврдити да она припада скупини атичких храмова, а да би је требало датовати у сам почетак латинске владавине.

Распоред живописа није неуобичајен. Пантократор је био у калоти кубета, пророци су у тамбуру, јеванђелисти на пандантифима, Богородица с Христом између два анђела у полукалоти апсиде, Причешће апостола и Поклоњење архијереја у олтару, Старац дана у полукалоти проскомидије, а ликови различитих архијереја у проскомидији и ђаконикону. Сводови су прекривени сценама из јеванђелског циклуса, два догађаја из циклуса Страдања су у припрати, две сцене из Богородичиног живота у наосу, а Страшни суд у припрати. Крштење се налази у доњем појасу припрате, над местом где се некада крштавало. Појединачне фигуре светитеља, стојеће или попрсне, насликане су на доњим површинама зидова, али су, већином, јако оштећене.

Вршећи иконографску анализу сваке појединe представе, писац се суочио и са неколико ретких приказа појединачних фигура. Своју пажњу задржао је на лику Михаила Хонијата, митрополита атинског, који је насликан на јужном зиду олтара, при крају свите архијереја. Угледни црквени управљач и познати византијски писац, Михаило Хонијат, напустио је Атину по доласку Латина 1204. године, али се и даље старао о пастви. Постављање његовог лика међу највеће црквене оце доказ је посебног поштовања; ореола око његове главе, као и на другом његовом портрету у шпиљи испод Пенделика, говори да је насликан после смрти (око 1220. године). Као прилог оваквом тумачењу приводе се докази и из сликарства с подручја Србије и Македоније, мада је то могло бити образложено и истоврсним сликама из Грчке, где се оне све више откривају.

Посебност представљају и ликови св. Маме и св. Трифуна као пастира с атрибутима. Обојица држе пастирски штап; уз то, св. Мама има у руци, као овчар, јагње, а св. Трифун, као гушчар, доста наивно представљену птицу. Писац зна да је сликање атрибута везано за западњачко сликарство, као што претпоставља да су свеци-пастири, у овој атичкој цркви, приказани због тога што су се становници бавили већином сточарством. Било би, међутим, много важније да је отворена расправа о појави светитеља с атрибутима у византијском сликарству за време латинске власти, јер је очевидно да се оваква иконографија раширила тек од XIII века (Порта Панагија у Пили, Сопоћани, Градац, итд.). Вероватно би се, у том случају, дошло до занимљивих закључака о посредном утицају латинских схватања на византијску иконографију.

Разуме се да тиме нису исцрпене све занимљивости иконографије ове мале цркве. Драгоцена су запажања, између осталих, о Распећу, где су насликани, сразмерно мањи од осталих, носач копља и носач сунђера, који се јављају у византијском сликарству од минијатура Рабулиног јеванђеља, па све до споменика из XII и XIII века (Св. Марко у Венецији, Мавриотиса у Костуру) и то у карикираним облицима.

Приликом стилске анализе утврђује се да су композиције и фигуре увек дате у првом плану слика, да се сликана архитектура или пејзаж појављују готово изузетно, да су сцене класично уравнотежене, без драматичности, да су лица светитеља обојена окером, тамнијим или светлијим, а да су често акцентована белим потезима, те да, према томе, сликарство носи главна обележја стила Комнина. Међу споменицима из друге половине XII века писац и налази аналогије за најбитнија својства сликарства у цркви св. Петра (Равдуху, Нерези, Стара Ладога). Међутим, у ђаконикону и једном делу наоса сликарство је обележено хтењем ка пластичном изражавању; волумен је истакнутији, а бели акценти на лицима ређи (писац за појединости налази сличности у споменицима из XIII века: Студеници, Милешеви, Димитрију Кацурис у Арти, Мелнику, а посебно у Оропосу с Атике). Ипак, највеће сродности су нађене у Св. Николи у Пенделичкој шпиљи, због чега се и претпоставља, као и у студији Д. Мурики о пенделичком сликарству, да је реч о делима исте скупине уметника. Фреске у куполи Св. Николе имају натпис с датумом настанка: 1233/34. година. То је и основни разлог за датовање живописа у Св. Петру у другу четвртину XIII века. Чињеница да су, у то доба, обављена на Атици многа осликавања цркава и да се тада у натписима појављују извесни локални сликари (нпр. Атињанин Јован) одводе писца закључку да су били створени услови за образовање атичких и атинских сликарских скупина.

Далеко мањи део књиге посвећен је малој Богородичној капели код села Меренте у близини Маркопула. У питању је једнобродна, неправилна црквица с једном апсидом, са по два прислоњена лука уз уздужне зидове и с полуобличастим

сводом. Сликарство из XIII века је само у горњим појасевима, док су слојеви млађег (из XIV века и из поствизантијског доба) у доњој зони и у апсиди. У књизи је обрађено само оно из XIII столећа: Причешће апостола, сцене из циклуса Великих празника, четрдесеторица мученика и покоја појединачна фигура. Утврђујући кроз иконографска разматрања особине карактеристичне за византијско сликарство у XII и XIII веку, писац је, упоредо, давао објашњења неких, истина ретких, утицаја Запада, уочљивих на одећи насликаних фигура.

Фреске у Меренти имају, у односу на већину цркава насталих на Атици у XIII веку, неке стилске посебности: знатно повећан број фигура, у иначе доста статичним композицијама; архитектонску кулису у позадинама необично развијену и посебних облика; пластична моделација готово недостаје, тако да су сви облици дати у површини: једва су означене зелене сенке на окерним лицима светитеља, а сликана архитектура у позадинама, с видљивим скраћењима, делује као раван параван. У појединостима, посебно у физичком типу светитеља, писац налази сличности с Милешевом и чак Сопоћанима, што је, разуме се, сасвим далека асоцијација.

Из тако сабраних доказа о времену настанка Богородичине цркве у Меренти, проистекао је закључак да је ово сликарство настало пред саму средину XIII столећа. Не због тога што би требало сумњати у тачност датовања, већ зато што је у питању споменик са заиста необичном сликаном архитектуром на позадинама композиција, очекивало би се да ће се писац удубити у испитивање његовог порекла. Међутим, у књизи јој није посвећена довољна пажња. Реч је, управо, о саставном делу слике доста ретком за XIII век: највећи део зидова приказан је као да је изграђен од квадера камена. Тако се, најчешће, представљала сликана архитектура у XI веку (у Св. Софији Охридској, на пример). Очевидно, реч је о повратку старијим узорима, као што је то случај у Св. Николи у Прилепу с краја XIII века. Једном ће се морати неко и тим питањем позабавити.

Ишчитавајући књигу Нафсике Кумбараки-Панселину, историчар уметности из наше средине затећи ће себе у непрестаном слагању с њеним анализама и закључцима, али ће бити у сталном супротстављању с аналогијама из српске уметности. Оне се, сем кад је реч о сличности са фрескама у Богородичиној цркви у Студеници, држе на сасвим танкој нити. Очевидно је да се само преко репродукција стичу погрешни утисци. И нису у питању само различите вредности дела, него и суштинске разлике у схватањима.

Ако се пренебрегну пропусти у појединостима, и ако се занемари недостатак у продубљавању проблема који су се наметали, остаје утисак да је књига приљежно урађена. Остаје, истина и питање: због чега су две различите уметничке целине ушле у оквир једне књиге, и то још докторске дистертације? Потребно је, ипак, нагласити да је Нафсика Кумбараки-Панселину својим делом попунила познавање атичког сликарства из XIII века. Општехваљено и чувено дело Char. Bouras — A. Kaloyeropoulou — R. Andreadi, *Churches of Attica*, Athens 1970, које је донело, на први поглед, потпуни репертоар атичких споменика, знатно је попуњено; ниједна од двеју цркава које је обрадила Нафсика Кумбараки-Панселину, нису овде забележене из чудних и упорних грчких обичаја да се чак и не помене постојање оних споменика који су додељени на обраду другим писцима. За европског читаоца ти неразумљиви разлози представљају посебну тешкоћу у праћењу грчке науке. Кад је реч о атичким споменицима то се стање превазилази најновијим научним радовима Д. Мурики Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρακλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. Δ′, τομ. Ζ′, 1973—1974, Athènes 1974, 79—115; *An unusual Representation of the Last Judgment in a Thirtheenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Atica*, ibid. 1976, 145 и даље; Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, Ἀθῆναι 1978) као и овом књигом Нафсике Кумбараки-Панселину. Истина, преостаје још низ необрађених или чак ретко споменутих споменика, чија вредност свакако није мања од обрађених, а који, сви заједно, осветљавају специфичну уметничку делатност на Атици под латинском влашћу.

Војислав Ј. Ђурић



Ἀθανασίου Δ. Παλιούρα

Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540ci.—1608) καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, Ἀθῆναι 1977

éd. Γρηγόρης

269 страна текста
VI + 410 + ιβ репродукција
у црно-белом

Атанасије Паљурас припада новој генерацији грчких историчара византијске и поствизантијске уметности. Познат је по студијама о сликарству грчке цркве св. Ђорђа у Венецији, о сликарству у Кандији у другој половини XVI века и по описном каталогу музеја Хеленског Института у Венецији. Биографија критског сликара Ђорђа Клодзе (Georgios Klontzas), познатог иконописца из XVI века, и минијатуре кодекса Marcianus Graecus Cl. VII, № 22 (=1466), које су његово дело, представљају предмет његове књиге, докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету Атинског универзитета.

У уводу, под насловом *Уметничка кретања у Кандији у другој половини XVI века* (стр. 17—24), писац разматра укратко културно-уметнички живот главног града Крита, услове под којима су у њему радили уметници, а нарочито сликари, њихов начин рада, њихов друштвени положај и њихове односе са Венецијом и Западом уопште. Подаци из млетачких архива, који се ту користе, дају нам свестрану и доста јасну представу о животу уметника у критским градским центрима.

Први део књиге, под насловом *Ђорђе Клодза* (1540 c.—1608), *Хронолошки нацрт његовог живота* (стр. 25—58), писац је посветио сликаревој биографији, коју је саставио на основу објављених али и по први пут, овом приликом приказаних докумената из млетачких архива. Ђорђе Клодза се родио у Кандији 1540. године, отприлике. Његов отац Андреја био је син јеромонаха и исповедника Гедеона, а мајка Пиги — ћерка Николе Маце. Сликарева породица је била имућна, имала је у Кандији и своју цркву св. Марка „Римљана“, односно Грка, коју је Клодзин отац, 1551. године, дао у закуп познатом књижевнику Николи Малаксу, протопопу из Науплија. Исте је године сликарев деда Гедеон потврдио свом сину Андреји раније уступљену својину. Три године касније растали су се сликареви родитељи. Године 1562. Клодза се оженио Ергином, ћерком свештеника Емануила Панталеја. Из овог брака њему су се родила три сина: Никола, Манеја и Лука; сви су постали сликари. Године 1566. он је, као већ признат сликар, био одређен да, заједно са млетачким свештеником Janni de Frossego, оцени једно дело Доминика Теотокопула, општепознатог Ел Грека. Клодза се, као цењена личност Кандије, потписивао као сведок у разним нотарским актима из 1564, 1567, 1576. и 1585. године. У тим актима, уз презиме, јавља се надимак Христијанопулос. 1569. године сликар је посебним актом потврдио свом тасту пријем мираза који је добио уз супругу Ергину. 1583. године Клодза је платио порез млетачким властима за породичну цркву св. Марка. Три године касније добио је поруџбину за две иконе за цркву св. Антонија у Кандији, док је наредне, 1587. године, купио од сликара Петра Полиτиса део једне куће у истом граду и атеље, који је до тада закупљивао, у самом центру града, на тргу св. Марка. Млетачке власти су му одузеле, мало касније, атеље највероватније

из разлога безбедности, пошто је кућа у којој се налазио била припојена градском затвору. Исте се године, по свој прилици после смрти супруге Ергине, Клодза по други пут оженио Лијом Вициманопулом. Из овог брака родио се син Јаков звани Јакумис. Касније, 1597. године, сликар је дао сину Луки, пред неко путовање, новац, иконе и једну књигу. Марта или априла 1608. Клодза је умро. Време смрти одређује се на основу разних докумената сачињених због наследства. Писац даје, на крају, мишљење о образовању Ђорђа Клодзе, ослањајући се на текст његовог кодекса. Види се да је Клодза био одличан познавалац црквене и световне историје, а знао је и италијански језик. Писац га ставља на врх критских сликара из XVI века, заједно са Теофаном Крићанином и Михајлом Дамаскином.

Други део књиге, под насловом *Илустровани Кодекс*, дели се на две главе, а свака глава на низ поглавља и потпоглавља. У првој глави, *Историја и опис кодекса*, писац се осврнуо у посебним поглављима на: садржину кодекса (стр. 59), општа обележја (стр. 60—64), питање повремених власника кодекса (стр. 64—67), питање времена настанка кодекса (стр. 67—70), питање редоследа листова (стр. 70—72), питање односа минијатура и текста (стр. 73—76), подела садржине кодекса на историјско-тематске целине (стр. 77) и опис минијатура (стр. 78—159).

Овај кодекс, који се чува у млетачкој библиотеци Марћани, представља илустровану Хронографију, која почиње од стварања света, а завршава се сликаревим временом; допуњен је пророчанствима о васкрсу „новог хеленизма", а закључен Страшним Судом. Писан је на папиру и има 204 листа (ff. 1ʳ—204ᵛ). Клодза је обавио оба посла: писање и украшавање минијатурама. На последњем листу оставио је потпис у јамбском дистиху који у преводу гласи: „Рука Ђорђа Клодзе писала је ово, а ти који га (будеш) примио сети га се искрено". Исти потпис употребљавао је и на својим иконама. За писање и илустровање кодекса употребио је црно мастило, а све је представе исцртао писаћим пером. Кожни повез кодекса, који се до данас добро очувао, украшен је геометријски распоређеним цветовима крина и двоглавим орловима у златотиску. Дело је неке кандијске радионице из друге четвртине XVII века.

Клодза је написао Хронографију за своју употребу, како то закључује писац из чињенице да је кодекс био његова својина, а да је после његове смрти доспео у руке Јакумија Клодзе, чије је име записано на 207ᵛ листу. Томе иде у прилог и сликарев потпис на крају кодекса. Касније је кодекс дошао у власништво јерођакона Јована Трулина, свештеника цркве Богородице Одигитрије у Кандији, познатог скупљача рукописа и преписивача, који је после пада Крита у турско ропство (1669) прешао на Крф. Тамо је књигу, средином XVIII века, купио млетачки чиновник и скупљач сваковрсних рукописа Giacomo Nani. Он је, тестаментом из 1798. године, поклонио своју драгоцену колекцију рукописа, па и Клодзин кодекс, библиотеци св. Марка у Венецији.

Писање и илустровање Клодзиног кодекса ставља се у године 1590—1592. на основу забележака самог сликара на листовима 109ᵛ и 136ʳ. У горњем делу представе куге у Кандији (f. 149ᵛ—150ʳ) постоји уоквирен празан круг, намењен вероватно сликању портрета; на њему је исписано име млетачког дуке Крита Геронима Капела (1590—1592). С овим датовањем слажу се и водени знакови на папиру књиге.

Писац, после овога, расправља о редоследу листова, јер се стара пагинација, вероватно Клодзина, и новија међусобно знатно разликују.

Писац, затим, врши поделу илустрација у седам група према величини површине коју на страници заузимају. Има их на читавој страници, на половини странице, на површини мањој од текста, по две или четири на једној страници, као што постоје и оне које заузимају две странице. Посебну скупину представљају уоквирени портрети разних личности и заставице. Минијатуре су увек пропраћене натписима који објашњавају садржину, а над некима су текстови песама, које је саставио сам Клодза.

На крају, писац је описао минијатуре и извршио је њихову другу поделу према темама из Старог завета, из Новог завета, из раздобља које тече од Александра Великог и приче о оснивању Византијума до појаве и живота оснивача муслиманства, Мухамеда, из доба продора Селџука у Малу Азију и Османлија у Европу до пада Цариграда, из времена турских освајања у Европи до лепантске поморске битке, из живота Крита под Млечанима до куге у Кандији (1592—1595). На крају, долазе пророчанства о васкрсу „новог хеленизма" и Страшни суд. При опису сваке сцене дају се размере, кратки садржај натписа, и, тамо где је потребно, критички осврт на тачност или нетачност Клодзиних историјских података.

У другом делу књиге, под насловом *Теме минијатура*, писац разматра иконографска и стилска питања. У првом поглављу, *Представе из свете историје*, разматрају се у посебним потпоглављима сцене из Старог завета (стр. 160—167), сцене из Новог завета и црквене историје (стр. 167—180), Страшни суд (стр. 181—186), представе Бога (стр. 186—189) и светих лица (стр. 189—192). У другом поглављу, *Представе из световне историје*, писац говори у посебним потпоглављима о представама разних личности (стр. 193—211), ликовима византијских царева (стр. 211—220) и сценама различитих битака (стр. 220—226). Затим се, у одвојеним поглављима, расправља о географским плановима, градовима и грађевинама (стр. 226—240), о представама животиња (домаћих и тератолошких из пророчанских делова кодекса стр. 241—250), о бродовима (стр. 251—253), ношњи (стр. 254—255) и о оквирима сликаних минијатура (стр. 256—262). На крају, у поговору, писац се уопштено бави иконографијом, стилом и техником (стр. 262—266), бојом (стр. 266—267), украсом на позадинама минијатура (стр. 267—269) и сликаром Ђорђем Клодзом као заступником идеја византијског Истока (стр. 269). Књига се завршава навођењем извора и литературе, општим индексом и индексом илустрација, као и кратким резимеом на енглеском језику (стр. 286—290). Обогаћена је, најзад, потпуном документацијом. Све минијатуре кодекса објављене су у црно-белим репродукцијама (таб. 1—410). У додатку се даје дванаест репродукција (α-ιβ) разних уметничких дела, којима се писац користио приликом поређења са другим делима.

Сликарство Клодзиног кодекса није у оквирима византијских уметничких схватања, већ показује потпуну зависност од италијанске уметности. Питање западних утицаја на уметност Крита одавно је постављено. Критски сликари су сликали на два начина: на византијски и на западни. Начин је зависио од поручиоца и од намене уметничког дела, како то јасно показују стилске разлике између Клодзиних икона и минијатура. Византијска традиција се огледа у Клодзином кодексу само у есхатолошком схватању светске историје.

О својој књизи, у предговору, писац скромно каже да представља „мали допринос истраживањима о критској школи и поствизантијској уметности уопште". Заиста, овом је књигом учињен корак ка познавању *минијатурног сликарства* „италокритске школе" и ту треба, свакако, истаћи њен пионирски карактер.

Живот Ђорђа Клодзе, који се излаже у првом делу књиге, сам по себи представља значајан допринос просопографији поствизантијских уметника. Клодза није био само иконописац и минијатуриста, него и историјски писац и песник, а то, међутим, није довољно истакнуто у књизи. Паљурас пише да је нагласак у кодексу на сликарству, а не на тексту. Споља гледајући, тако и јесте. Текст ће, међутим, постати подлога за будућа истраживања, јер ће се тек његовом анализом, уз анализу уметничког дела, свестраније осветлити Клодзин поглед на свет. Задржавши се само на Клодзином образовању, а изоставивши разматрање књижевне и иконописачке делатности (четрнаест потписаних икона из разних музеја и колекција и неколико које му се приписују, међу њима и извесне из Југославије, очекују да буду обрађене), Паљурас је знатно осиромашио познавање Клодзине биографије. Осећајући то и сам, наговестио је скоро издање текста кодекса и студије о Клодзином иконопису.

У другом делу књиге пишчева реч о садржини кодекса (стр. 59) сасвим је штура. И другом приликом (стр. 70), говорећи о истој ствари, он каже да кодекс спада у познат византијски књижевни род хронографије, али се ни успутно на њега не осврће. Уз помен општепознатих сличних дела — Манасијевог летописа (Codex Vaticanus Slav. II) и рукописа Јована Скилице (Codex Matritensis Graecus 26—2), као представника средњовековних илустрованих хронографија — наводи се само стара књига Сп. Ламброса о портретима византијских царева (Атина 1930), а заобилазе постојеће модерне монографије (уп. *И. Дуйчев*, Миниатюрите на Манасиевата Летопис, София 1962 — француско издање, София 1963, српско издање — Београд 1965; *S. Cirac Estopañan*, Skylitzes Matritensis, Tomo I, Reproducciones y miniaturas, Barcelona-Madrid 1965 или *А. Божков*, Миниатюрите от Мадридский ръкопис на Йоан Скилица, София 1968). Није требало, овде, да изостане осврт и на слична дела из словенског света, као што је то, на пример, тверски препис Хронике Георгија Амартола (Библиотека Лењина у Москви, сигн.

F. 173, № 100 — *Г. И. Вздорнов*, Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола, Византийский Временник 30, 1969, стр. 205—225).

Клодза се за писање своје историје, како је своју књигу сам назвао, служио вестима из дела Плинија Старијег, миланског архиепископа Отона Висконтија, ђеновљанског архиепископа Јакова де Ворагине и познатих хуманиста: Енеје Силвија Пиколоминија, Рафаела Волатерана, Николе Секундина, Франческа Филелфа, Марка Антонија Сабелика, Паола Јовија и Помпонија Јулија Летија, чије је портрете и насликао у кодексу. Шта је и од кога узео не може се из Паљурасове књиге сазнати. Критичко издање тек ће показати колико Клодзин хронограф може користити као историјски извор о догађајима које описује.

Натписи који прате представе нису понекад били довољни за разрешење слика. Навешћемо, примера ради, представу на листу 93ʳ. Натпис изнад ње у преводу гласи: „Земља Србије коју је освојио Мехмед и одсекао је главу господара града". Јасно је, из контекста, да се ту приказује пад Смедерева. Писац, међутим, овако описује сцену: „Турци освајају српске области горње Мизије. Горе се приказује босански град у одбрани, док је доле усековање заробљеног српског краља испред Мехмеда и његове војске". До ове забуне довео га је текст са дна странице, који се не тиче слике него долази као наставак њене садржине: „И ушао је он после", мисли се на Мехмеда, „у босанску област, која је део старе горње Мизије, као што је и Србија, поробио је владара и одсекао му је главу". Из овог примера јасно се види, да је Клодза схватио илустрацију и текст јединственим ткивом, јер је приповедање одржавао непрекинутим, прелазећи са речи на слику и обрнуто.

Паљурасово начело да примени историјску критику приликом описивања минијатура није докраја доследно. Навешћемо само два примера. На листу 70ʳ насликано је турско освајање Бугарске (1393); Клодза је назвао бугарског владара Марком. Паљурас не наводи да се последњи бугарски цар звао Иван Шишман и да га је султан Бајазит погубио после пада Великог Трнова 17. јула 1393. год. На другом месту Паљурас није поуздан кад је реч о Јелени, ћерки господина Константина Драгаша, и јединој византијској царици Српкињи (стр. 115, 218).

У иконографској анализи има, такође, мањих пропуста, али литература којом се писац притом служио доста је сиромашна, посебно када је била реч о Богородичином акатисту, разним саборима и Страшном суду. Не може задовољити пречесто призивање општих приручника, као нпр. иконографског лексикона L. Réau-a. Потребно је било да се наведу и посебне студије кад такве постоје.

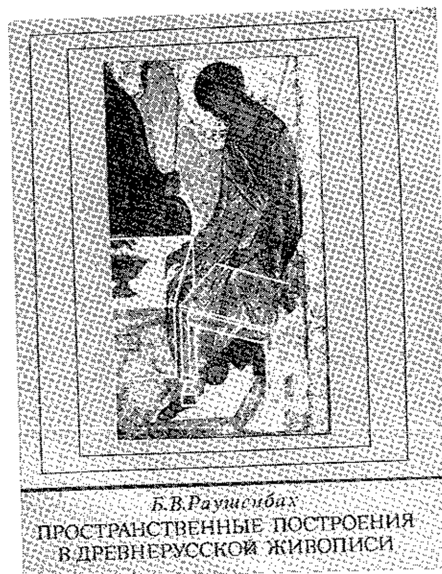
Имамо примедбу и на разматрање о ношњи епископа, учесника на Јерусалимском сабору (1443), као и православних епископа на Фирентинском сабору (стр. 179, 255). Паљурас тврди да они носе епириптар, сматрајући га навлаком за камилавку, која пада на рамена. Епириптар је био, међутим, део и патријаршијске ношње; пошто се помиње у вези са крунисањем бугарског цара Симеона било је покушаја да се одреди његов облик и намена [види: 'Α. Σταυρίδου-Ζαφράκα, Ἡ συνάντηση Συμεὼν καὶ Νικολάου Μυστικοῦ (Αὔγουστος 913) στὰ πλαίσια τοῦ βυζαντινοβουλγαρικοῦ ἀνταγωνισμοῦ, Θεσσαλονίκη, 1972, стр. 81—84; *Г. Остроїорски*, Автократор и самодржац, Византија и Словени, Београд 1970, стр. 306, нап. 115]. У руском преводу Георгија Амартола наводи се реч „оушвецъ". Епириптар је, дакле, још увек неодређен terminus technicus.

Верујем да ће српску науку посебно заинтересовати догађаји из српске средњовековне историје који су у Клодзиној књизи испричани или насликани. То су: Косовски бој (f. 69ʳ, таб. 140), убиство Амурата (f. 69ᵛ, таб. 141), битка на Ровинама (f. 70ᵛ, таб. 144 — наша идентификација), битка код Никопоља (f. 71ᵛ, таб. 147), Српска земља (f. 76ʳ, таб. 166), Друга турска опсада Београда (f. 92ʳ, таб. 193), Пад Смедерева (f. 93ʳ, таб. 195 — наша идентификација) и Пад Београда (f. 123ᵛ, таб. 266). У питању су фантастични прикази оних догађаја из српске историје који су имали одјека у свету. У Косовском боју, на пример, на челу српске војске, насликани су кнез Лазар и краљевић Марко.

За српску историју посредно се везује представа Константина Палеолога-Драгаша и његове мајке Јелене, као и Јеленине смрти ((fol. 85ᵛ, таб. 182). Последњи византијски цар с мајком насликан је с оснивачем Византијског Царства, св. Константином Великим и његовом мајком Јеленом (f. 85ʳ, таб. 180). Обе слике се везују за пророчанства о васкрсу „новог хеленизма". Подударност имена оснивача Византијског Царства и последњег византијског цара, истоветност и имена њихових мајки, па чак и измишљена једнакост имена првог и последњег васељенског патријарха, дали су, магијском узрочношћу, повод веровању о неизбежној судбини византијског света. Постала су то општа места у грчким и словенским пророчанским текстовима из поствизантијских времена. Смрт царице Јелене, догађај који је широко одјекнуо у византијском свету, па и на Западу (Уп. *Д. Анастасијевић*, Поводом смрти Јелене Драгаш, Братство 31, 1940), нашла се у истом кругу пророчанских списа.

На крају, треба рећи да је књига Атанасија Паљураса о Ђорђу Клодзи и минијатурама у његовом кодексу озбиљно научно дело; оно ће бити од велике користи свим историчарима уметности који се баве средњим веком и периодом турске власти на Балкану. Она, уз то, спада у најлепше опремљена грчка издања из области историје уметности.

Сотириос Кисас



Б. В. Раушенбах

Пространственные построения в древнерусской живописи

Академия наук СССР
Институт истории искусств
Министерства культуры СССР

Москва 1975

183 стране текста
9 прилога
и прилог В. Н. Прокофјева
36 фотографија
44 цртежа

По начину излагања, врсти и карактеру саопштења књига је писана сасвим неуједначено, обухватајући распон од општепознатих обавештења на нивоу средњег образовања, садржаних на почетку, до доказивања о конструисању простора, заснованих на научном познавању линеарне перспективе, математичке апаратуре, еуклидовског и нееуклидовског простора, изнетих у прилозима на крају књиге. Због ове неуравнотежености текста није јасно којој је врсти читалаца књига намењена, јер онима што разумеју „Приложения" непотребна су и наивна почетна обавештења, и обрнуто, онима што тек треба да са првих страна стекну основне појмове, последњи део књиге је неприступачан. Свакако, историчарима уметности, пре свега заинтересованим за овакав рад, почетна објашњења требало би да су излишна, а она на крају за њих су свакако изван моћи поимања.

Основна проблематика, јасно исказана насловом књиге, несумњиво је за изучавање и значајна и занимљива, као драгоцена допуна већ постојећој научној литератури о простору у средњовековном живопису византијске сфере, пре свега, а такође средњовековном сликарству уопште. Да је уткана у досегнута сазнања, са нужним релацијама према постојећим ставовима, књига би покрила недовољно истражену област посебности ликовно оствареног простора руског средњовековља. У књизи је, међутим, неправедно пренебрегнут знатан број дела написан о овим питањима изван земље аутора, оглушеног о резултате рада других истраживача (H. Berstl, G. Beyen, A. Grabar, W. de Grüneisen, G. Hauck, F. Horb, J. Hügel, G. J. Kern, P. Lampl, A. M. G. Little, E. Pfuhl, J. Pešina, G. Richter, A. Riegel, M. Schild Bunim, O. Wulff, A. Стојаковић и други), које је, ради добробити науке, као својине целога света, морао узети у обзир, било да их прихвати или аргументовано оповргне. Лишена многих већ постојећих научних резултата из ове области, Раушенбахова

књига може на неупућеног читаоца да остави погрешан утисак као да претходнички покреће нека питања.

Основна теза студије Б. В. Раушенбаха представља покушај да се конструисање простора у руском, па на овим основама и у византијском средњовековном сликарству, прикаже као одраз природне визуелне перцепције и по степену рационалности метода и научних својстава изједначи са појмом научне перспективе, развијене од ренесансе наовамо. Сматрајући да је представљање простора у средњовековној уметности, уз аксонометрију, засновано пре свега на инверзној перспективи, аутор тежи да ову конструкцију, одређену конверговањем зракова обрнутим за 180° у односу на природно виђење, прикаже последицом разлика које постоје између слике образоване на мрежњачи и њене представе у свести.

Нико не сумња у разлике између перцептивног доживљаја и слике на ретини, која на одређени начин бива спонтано и подсвесно коригована, тако да ни деформације облика, ни њихова привидна смањења, не примамо дословно, већ условно. Нико не сумња, такође, да су исправке, што се врше у перцептивном доживљају, усмерене ка постизању истинитости представе о простору — облику, величини, боји, светлу, растојању. Сумњати, међутим, морамо ако се на разликама између перцептивног утиска о простору и слике на мрежњачи изгради теорија по којој је инверзно представљање облика засновано на природној визуелној перцепцији, макар и у сасвим ограниченим околностима.

Иако се сам аутор, у уводу књиге, разумно заложио за израз „просторне конструкције", који омогућава шире и тачније дефинисање примењених система, чини се да је на ово касније заборавио и у одсудној подели сваку представу простора изједначио са појмом перспективе, која је, у ствари, само један од могућих система конструисања. На овој основи он даље разлучује перцептивну перспективу, која се ослања на непосредно представљање перцептивног простора, и линеарну перспективу, која као геометријска конструкција одговара слици са мрежњаче. У ову област аутор непојмљиво укључује и аксонометрију, називајући је „перспективном конструкцијом код које се сачувало својство паралелности правих линија", што је противречно, јер конверговање правих линија ка недогледима, као основно својство перспективе, искључује њихову паралелност.

Следећи поделу перспективе на линеарну и перцептивну, В. Н. Раушенбах прву изједначује са објективним, фотографским виђењем и представљањем, а другој приписује субјективна својства и слободу доживљавања и интерпретације простора. Насилно претерано раздвајајући ова два типа перспективе, као да није реч о двема етапама истог процеса реалног виђења, аутор сматра да у посебним случајевима, када је простор веома плитак и предмет сасвим близу посматрача, перцептивна перспектива поприма инверзна својства. Узимајући овај посебни, исконструисани случај инверзног виђења као опште својство перцептивне перспективе, у жару доказивања коме посвећује већи део књиге, аутор заборавља нормалну перцепцију и допушта да линеарну (нормалну, научну) перспективу можемо „са извесним оградама сматрати посебним случајем перцептивне перспективе", из чега би произашло да по правилу видимо наопако, инверзно, а само изнимно нормално.

Мисао о физиолошкој основи наопаког виђења није нова — изнео ју је пре пола столећа А. Бакушински, доказујући да се због бинокуларности сагледања предмети постављени веома близу, на растојању мањем од размака очију, могу видети инверзно, па је ово, сматра, проузроковало настанак инверзне перспективе у средњовековном сликарству. Критички приказ теорије Бакушинског, као неодрживе, већ раније смо објавили (*Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Н. Сад 1970, стр. 14—19), сматрајући да на бизарном и смешно изнимном опиту није могла настати инверзна перспектива, којој уопште и није својствена физиолошка бинокуларност већ фиктивна мултиокуларност и иреалност конструкције. Мада Б. В. Раушенбах и сам одриче смисао теорије Бакушинског — јер предмети, примећује, да би задовољили ове изнимне услове, не би смели прећи величину кутије шибица — у ствари целокупну своју тезу гради управо на истој основи. Удаљеност предмета у плитком простору, која је по схватању његовог претходника мања од жижног растојања, он замењује растојањем сасвим блиским посматрачу.

Супротно овоме, похвална оцена теорије Бакушинског, садржана је на крају књиге, у поменутом прилогу В. Н. Прокофјева, који, још искључивије, не помињући многе стране истраживаче, све заслуге на овоме плану своди на три имена — П. А. Флоренског, А. В. Бакушинског и посебно Б. В. Раушенбаха. Овако схваћен, прилог В. Н. Прокофјева, уз општа допунска обавештења о перспективи, у ствари је похвала теорији Раушенбаха, а не њен критички приказ, као да се истоветношћу гледишта још једнога писца тежило појачати уверљивост књиге.

Раушенбахови напори у доказивању природне визуелне основе и научности инверзне перспективе усмерени су на непотребно и погрешно рехабилитовање средњовековне уметности, коју аутор сматра да подиже на виши степен додавши јој исконструисану компоненту рационалности. Оваква концепција последица је заблуде да је представа простора, заснована на реалној физиолошкој основи, боља од иреалне конструкције, иако у многим начинима представљања просторних својстава ниједан систем није ни бољи ни гори, већ само другачији од осталих, драгоцен због својих посебности.

Раушенбахово доказивање о реалној перцептивној основи инверзне перспективе последица је једностраности посматрања веома сложених проблема средњовековног простора, из кога издвојена и засебно посматрана одређена конструкција, насилно доведена до степена рационалности, и самом аутору некако се не уклапа у остала ликовна својства, па већ у уводу каже да је „религиозно средњовековно сликарство парадоксално исказало своју наклоност ка природној визуелној перцепцији". Простор у средњовековној уметности може се разумети посматран искључиво у укупности својих вишеструких својстава проистеклих из посебности основних елемената— архитектуре, пејзажа, светлости, односа човечје фигуре према околини, као и пројекционих конструкција, којима се амбијент дефинише у одређено време, у некој области, образујући својеврстан иреални и ванвременски утисак. Тај простор има своју генезу, која се у оквирима начела средњовековне естетике може схватити, уз остале услове, и на основу доброг познавања својстава просторних конструкција у антици, као и њиховог потоњег разграђивања и преображавања. Раушенбах, међутим, и античку перспективу уопштено и нетачно оцењује као недовољно проучену, не наводећи, на штету закључака, ниједно од познатијих дела из богате литературе посвећене овоме проблему, иако се понеким очигледно користио, наводећи као своја, већ готова решења, па се чак послужио и истим ликовним примерима.

Поред неодрживости основне Раушенбахове тезе, његов је највећи недостатак што је своје закључке углавном градио на веома касно насталим делима руске уметности; затим је по начелу „инверзије", овај пут исказане у методу, идући унатраг, своја домишљања приподобио целокупном руском и византијском средњовековном сликарству; при томе је очигледно да није уочио да у дугом развоју византијске уметности — а тек под њеним утицајем и руске — постоји такође и еволуција насликаног простора, који у одређеним раздобљима на својеврстан начин настаје, сазрева, мења се и испољава нова својства. Простор у уметности византијске сфере није константа, није појава јединствена и непромењљива, да би се о њему могло говорити уопштено, поготово не на основу напречац и неопрезно створеног уверења, заснованог на веома касним делима руског средњовековља, где је и конструкција простора, па и инверзна, одавно изгубила своја најбоља својства. Чак је недопустиво говорити о својствима просторних конструкција руске средњовековне уметности као о јединственој тековини, јер се простор руског сликарства из XI—XIII века у овом смислу толико разликује од оног из XV—XVII века да је уопштавање неодрживо.

На основу свега реченог очигледно је да књига Б. В. Раушенбаха није испунила основна очекивања наговештена насловом, па стога неке њене мање значајне нетачности и не помињемо. Основна заблуда аутора несумњиво је у приступу материји, различитом од уобичајеног у свету нормалног метода, где се на већ постигнутим резултатима, прихваћеним или са научним образложењем коригованим или одбаченим, даље гради ткиво нових научних вредности. Овај метод, једини исправан, ослањањем на претходна сазнања, са потребним научним опрезом даје поузданије и корисније резултате, мада за аутора на изглед мање привлачне. Раушенбах, међутим, једноставно не узима у обзир највећи број дела из ове области, насталих изван његове земље, покрећући на тај начин већ решавана питања и остављајући на необавештеног читаоца погрешан утисак истраживачког претходништва. У озбиљном свету науке, међутим, необавештених читалаца нема.

Анка Стојаковић



Nino Lavermicocca

Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli

Distribuzione: L'Erma di Bretschneider – Roma

Nino Lavermicocca

Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli

Ed. Istituto di storia dell'arte — Facoltà di lettere e filosofia — Università degli studi

Bari 1977

XXVII стр. увода
161 стр. текста
162 репродукције црно-беле
4 репродукције у боји
XIV табли планова
12 табли са географским картама

Иако је још почетком нашег столећа Е. Берто указао на значај сликарства у пећинама из јужне Италије, а Алба Медеа, уочи другог светског рата, приступила првој упоредној обради фресака из испосничких пећина у Апулији, требало је да прође доста времена до појаве првих књига у којима су неки од тих споменика систематски обрађени. Тако је, на иницијативу Италијанског националног савета за истраживање, покренута 1974. године серија Studi sulla pittura medioevale campana чији је први том посвећен фрескама пећине „delle Fornelle" у Calvi Vecchia, док је Институт за историју уметности Факултета књижевности и философије Универзитета у Барију започео издавање Корпуса у коме треба да буду изложени систематско рекогносцирање, техничка и фотографска документација и студије о средњовековним насељима у јужној Италији. Први том тако замишљене едиције Института у Барију објављен је, 1977, под насловом „Пећинска насеља у области Монополи" (Подручје Барија); аутор је Нино Лавермикока.

Програм истраживања која Корпус треба да обухвати састоји се од 16 тачака, што је, на почетку књиге, изнела проф. *Мариа Стела Кало Мариани*. Следи, затим, списак скраћеница најчешће коришћене литературе, па увод аутора где он, сажето, износи предмет испитивања: то је група пећинских насеља сачињена од села и цркава. Али, аутор каже да се испитивања неће задржати само на таквим насељима, већ ће бити проширена и на споменике „sub divo", савремене пећинским, а у истом географском подручју, дакле на све агро-урбане појаве, које, Лавермикока с правом истиче, нису специфичне само за Апулију, односно јужну Италију, већ се сусрећу на свим пространствима око Средоземног мора. Наводећи многобројне примере таквих насеља он примећује да је српско-македонско подручје у овом погледу мало проучено (Св. Петар Коришки, Преспа).

На подручју Монополија испитано је 21 насеље. Прво је сасвим сажето одговорено на пет питања: топографска ситуација, савремени назив локалитета, одлика насеља, типологија и зидна декорација. У оквиру проучавања појединих споменика, зидно сликарство је испитано са становишта хагиографије, иконографије, па су предложене аналогије и датовања појединих сликаних целина чија је очуваност, често, веома слаба.

Неке од сачуваних иконографских тема заслужују да буду посебно споменуте, као што су сцене Деисиса из крипте св. Андреје и Прокопија или Благовести и Аспасмос из цркве-пећине посвећене св. Цецилији. Ова последња сцена илустрована је и у боји на корицама књиге.

Аутор тврди да је Аспасмос из св. Цецилије за сада једина позната илустрација сусрета Марије и Јелисавете у апулском сликарству. Он сматра да је цркву-пећину св. Цецилије осликао, средином XII века, неки локални мајстор, грчко-апулског порекла, који је био упознат са савременим византијским сликарством.

На грчком сигниран загрљај (ἀσπασμός) мајки Исуса и Јована из св. Цецилије, где су оне пријубљених лица, подсећа на нешто раније, у средину XI века датоване скулптуре из Задра, на којима су на исти начин приказане Марије и Јелисавете. Међутим, по датовању предложеном за апулску фреску, хронолошки би био ближи пример из Курбинова. *Е. Мал* је, својевремено, драматичан загрљај будућих мајки приписао сиријској традицији, због таквих сцена са палестинских ампула (сада Монца, Бобио), за разлику од хеленистичког, одмереног и уздржаног, када Марија и Јелисавета стоје једна наспрам друге или су приказане у достојанственом ходу. Мада таква типолошка подела сцене сусрета Марије и Јелисавете није у новије време поткрепљена посебним истраживањима, она се и даље одржала у стручној терминологији. За њен настанак Грабар је предложио интересантно објашњење, по коме она представља похришћањену варијанту илустрације зачећа преузете из античке уметности.

Сцена сусрета Марије и Јелисавете јавља се само у циклусу посвећеном Христовом детињству, па јој и у Св. Цецилији претходи сцена Благовести, док су од композиције Христовог рођења сачувани само фрагменти.

Анализујући добро познату илустрацију загрљаја Марије и Јелисавете из Курбинова, Л. Хадерман-Мисгвиш је приметила да се таква сцена, што се тиче монументалног сликарства, може сматрати као новина друге половине XII века, у ствари као враћање на ранохришћанске узоре. Таква претпоставка налази ослонац и у сцени из Св. Цецилије, где радознала служавка, разгрћући завесу, као на мозаику из Пореча, присуствује загрљају будућих мајки. Међутим, у сцени насликаној у Св. Цецилији — која се одиграва испред тролучне аркаде чији највећи, средишни, лук уоквирује Аспасмос — богато одевена служавка смештена је под десни лук док је под левим, симетрично, приказана женска фигура са велом и стемом на глави у ставу молитељке. Највероватније је да је у питању лик донаторке чије присуство у овој сцени може имати и шири смисао. Приказ донатора на живопису у Апулији није редак и осветљава појаву агро-пећинских насеља на сасвим одређени начин, што је већ и Лавермикска уочио. Дуго се, наиме, сматрало да пећинске цркве у Апулији представљају сведочанство о животу испосника. Лавермикока је сада закључио, у наставку раније започетих интердисциплинарних истраживања, да је, у ствари, реч о црквама повезаним са руралним средиштима и да и оне показују односе село — град. Сачувани споменици у испитаном подручју представљају остатке пољопривредних имања, приватних или црквених лица, а карактеристичан изглед споменика-пећина, зависан је од морфологије тла које је допустило преуређење пећина — било за појединачна или заједничка станишта, било за цркве.

Ову занимљиву књигу — која, осим овде коментарисане сцене Аспасмос, доноси и друге, добро очуване фреске, између којих се, монументалношћу става и ванредним сликарским умећем, издваја неколико стојећих фигура светитеља, такође из Св. Цецилије — закључују регистар, иконографски индекс, планови, по распореду унутрашњег простора веома занимљивих цркава-крипти и пећина за становање, и географске карте. Даље публиковање ове серије доприneће разјашњавању неких одлика средњовековног сликарства са нашег јужног Приморја и из Далмације, за које су већ наслућене везе са уметношћу јужне Италије.

Иванка Николајевић



Елка Бакалова

Бачковскаша косшница

Български художник

София 1977

209 страна текста (резиме на руском, немачком, француском и енглеском језику)
71 црнобела и 27 фотографија у боји, 55 цртежа

У издању „Бугарски уметник", а у серији „Споменици старог бугарског монументалног живописа", појавила се, 1977. године, монографија Елке Бакалове о Бачковској гробној цркви-костурници. Предговор за ову књигу написао је Андре Грабар, који је пре више од пола века писао о бугарским црквама-гробницама.

У *Уводу* (7—14 стр.), Е. Бакалова укратко описује историју и грађевине Бачковског манастира, а затим износи историографске податке. Истраживање фресака цркве-костурнице започето је још почетком овог века. Први истраживачи су се претежно бавили утврђивањем времена настанка фресака. Двадесетих година, А. Грабар је систематски проучио Бачковску гробну цркву и њен живопис. Даља истраживања овог споменика вршили су: В. Иванова, Н. Брунов, Н. Мавродинов, Г. Балш, К. Мијатев. О времену настанка фресака различита су мишљења; В. Златарски и Ј. Иванов су их ставили у XIV век, Д. Ласков, Б. Филов, Н. Мавродинов, Ас. Василиев и Ат. Божков сматрали су да припадају XI веку — времену оснивања манастира, А. Грабар сматра да су из средине XII века, а В. Н. Лазарев да потичу из друге половине XII века.

Завршавајући уводно излагање, Е. Бакалова указује на нов методолошки прилаз разрешавању времена настанка живописа у Бачковској гробној цркви и одређивању његовог места у историји византијског сликарства. С обзиром да не постоје историјски подаци о времену настанка живописа, као почетна тачка мора се узети terminus ante quem non — време оснивања манастира. За даље изучавање фресака потребно је упоредити споменике византијског сликарства од XI—XII века на територијама данашњих држава: СССР-а, Југославије, Грчке, Турске, у Малој Азији и на Кипру. Захваљујући досадашњим истраживањима византијског сликарства и постигнутим резултатима, може се, на основу садржајно-иконографских и уметничко-естетичких особености, одредити време настанка и место бачковског живописа у средњовековној уметности.

За уводним делом следи глава под насловом: *Рана исшорија манасшира и йредуслови за сшварање фресака у косшурници* (14—34 стр.). Ту су изнети подаци о настанку манастира св. Богородице Петричке, данас познатијег као Бачковски манастир, који је основао, 1083. године, велики доместик Запада у доба Алексија I Комнина, Грузијац Григорије Бакуријани (Пакуријан). Осим о ктитору Григорију Бакуријану, о коме су сачувани бројни подаци у византијским и јерменским изворима из друге половине XI века, аутор износи и резултате најновијих истраживања о другим члановима ове јерменско-грузијске племићке породице.

Посебно значајан историјски и литерарни споменик је манастирски Типик, састављен 1084. године, а сачуван у грчкој и грузијској редакцији. Типик показује устројство манастира; број монаха и њихову етничку припадност; дарове, ослобађања од данка; организацију монашког општежитија, обреда, аскезе. Према жељи ктитора, при манастиру је организована свештеничка школа на грузијском језику. Књижевна школа, која се крајем XI и почетком XII века развила у манастиру, постала је позната као културно средиште под називом Петрицонска школа, из које је произашао и грузијски филозоф Јован Петрици.

У овом делу књиге, писац је направио краћи преглед манастирских средишта грузијске културе изван територије Грузије, од VI до XI века. Бачковски манастир, једно од последњих таквих средишта, био је важан културни посредник између Византије, Грузије и Свете Горе.

У другој глави се говори о *Намени и архишекшури косшурнице* (35—42 стр.). Сам манастир се, према Типику, састојао од главне цркве, на чијим основама је у XVII веку подигнута садашња грађевина, затим црква св. Јована Претече и св. Ђорђа. Понешто о главној цркви може да се закључи према моделу који приносе ктитори Григорије и Абасије Бакуријани на фресци из XIV века: једнокуполна црква с апсидом, фасада са украшеним стубићима и преломљеним луковима. Писац на основу ове представе закључује да је главна манастирска грађевина била блиска јерменским и грузијским црквама из времена династије Багратида.

Костурница је једнобродна црква-гробница на два спрата: горњи спрат је служио за богослужење, а доњи је био крипта за сахрањивање припадника манастирског братства. Постоји разлика између крипте и горњег дела и у градњи фасаде: доња грађевина је од нетесаног камена, а горња од наизменично ређаног камена и опеке. О пореклу архитектуре ове цркве аутор наводи мишљење различитих научника: А. Грабара, Н. Брунова, Д. Гордејева — који јој налазе узоре у грађевинама источних делова византијског света — Јерменији и Грузији. Сама Бакалова сматра да ће тек будућа истраживања у потпуности расветлити везе Бачковске костурнице и грузијских споменика. Испитујући обраду фасада и унутрашњих делова зидова, Бакалова се слаже са ранијим истраживачима да су бугарски мајстори-градитељи преносили архитектонске елементе са грузијских и јерменских узора, уз чување духа старог преславског градитељства.

При истраживањима намене Бачковске костурнице, било је различитих мишљења: да је подигнута као гробна црква за два брата Бакуријана — Григорија и Абасија — или као гробница за монахе. Е. Бакалова је, после разматрања начина сахрањивања великаша и монаха, закључила да је Бачковска гробна црква, изграђена изван манастира, служила за сахрањивање монаха, а да су се гробови ктитора највероватније налазили у главној цркви.

Трећа глава — *Идејни садржај живойиса* — представља најопширније поглавље књиге (42—118 стр.). Костурница, као јединствена живописана гробна црква на два спрата, значајна је због неуобичајених, симболичних тема, посебно у крипти. Целокупно сликарство крипте подређено је идеји о смрти, загробном животу, васкрсењу. Аутор приказује распоред сцена, доноси и разрешава сачуване грчке натписе, анализује појединачно композиције. С обзиром да је представљање Визија пророка Језекиља и Страшног суда неуобичајено, њима је посвећена посебна пажња и зналачки је испитан њихов развој. Такође, истражене су иконографске теме у припрати горње цркве, које се надовезују на садржај обрађиван у крипти. Посебно је проучена сцена Поклоњења жртви у олтару и изнет је њен претходни развој. Као иконографске особености у овој цркви, аутор истиче приказивање Козме Мелода и Јована Дамаскина поред Успења, као и Свих светих северно и јужно од олтара. С обзиром да фреска Свих светих има особености иконе и због места на којем је смештена, писац је претпоставио да је црква првобитно била посвећена Свим светима. Друга претпоставка Е. Бакалове је да је црква била посвећена Богородици, јер је у лунети изнад улаза из припрате у горњу цркву, у XIV веку насликана Богородица Одигитрија, највероватније преко старије фреске са истим ликом.

На основу необичног садржаја фресака, аутор сматра да су у живописању учествовали вешти богослови, а с обзиром на грчке натписе да је мајстор био Грк или образован у грчкој средини. Посебно је значајан избор стојећих светитеља. Ту се појављују представници православног монаштва из разних средишта хришћанског Истока — Египта, Палестине, Сирије, Битиније, при чему је нарочито занимљиво присуство грузијских просветитеља — св. Георгија Ивирског, св. Јевтимија Ивирског и св. Илариона Ивирског. Осим основних података о овим грузијским светитељима, аутор се осврће на распрострањеност грузијских манастира и цркава у Византији. У том ланцу грузијских културних средишта, последњи је изван граница Грузије основан Бачковски манастир. Овом осврту прикључен је краћи преглед грузијско-јерменске

црквене историје од Халкидонског сабора и примања монофизитизма, преко раздвајања грузијске и јерменске цркве, до преласка са јерусалимско-палестинских богослужбених традиција на атонско-цариградске у X—XI веку.

Писац изводи закључак да су у Бачковској гробној цркви представљени они грузијски светитељи који су деловали на Светој Гори и били изузетно поштовани у Византији. У прилог овом закључку иду и јаке везе Бачковског манастира са Светом Гором — браћа Бакуријани су даровали манастир Ивирон, њихов потомак Симватије Бакуријани са женом Кали поклонили су овом манастиру село Радоливо, а и прве цркве у Бачковском манастиру биле су посвећене истим патронима као и прве цркве у Ивирону.

У вези са овим поглављем може се са жаљењем приметити да су цртежи распореда живописа, уместо уз само поглавље или у прилогу, неспретно прикључени уз шесту главу о историјском месту живописа у гробној цркви. Осим тога у целом трећем поглављу провлаче се недоследности у преписивању и разрешавању грчких натписа. То присиљава читаоца да сам непрекидно проверава њихов садржај и ортографију.

Стилски проблеми су обрађени у четвртој глави (118—156 стр.). На основу симетрије, разноликих орнамената и складног ритма целине на фрескама, писац је уочио опште сличности живописа са византијским сликарством из XI—XII века. Међу посебне особине овог стилски јединственог сликарства убројао је и занемарену обраду архитектонске и пејсажне позадине, лакоћу и бестелесност светитељских фигура, светао колорит с изобиљем беле боје, богатство тонова, понегде наглашену декоративност, изражајност ликова и др. Према начину обраде лица, Бакалова је раздвојила три различите групе ликова: једни имају мркоцрвенкасте сенке и тамноцрвене мрље, други су више графички обрађени са зеленим и окер сенкама, трећи на жутозеленој основи имају жутомрке акценте. Постоје још два различита начина сликања на појединим местима; један јако сведен, а други тонски.

На основу свих ових разлика, аутор закључује да је могло да буде три до пет мајстора, од којих је само име главног мајстора, Јована Ивиропула, Грузијца по пореклу, сачувано на натпису у припрати крипте. Сећање на антику, архитектонска строгост композиција, склад и ритам овог сликарства показују да су се мајстори школовали у цариградским радионицама. У разматрању стилских особености бачковског сликарства, Бакалова га пореди са Нерезима, Ђурђевим Ступовима и Курбиновом. Наизглед упадљиве разлике између спокојних ликова, уравнотежених композиција Бачкова и нереске драматике, прикривају истоветну линеарно-ритмичку структуру композиције. Издуженост фигура и обрада лица показују највише сличности са Нерезима. За поједине ликове аутор проналази паралеле од Кијева, Владимира, Синаја, Нередице, Новгорода, Пскова, Старе Ладоге, до Жиче и Евританије, а за понеке ликове сматра да претходе, преко Студенице и Жиче, живопису Милешеве. На крају ове зналачки урађене стилске анализе, аутор закључује да су фреске Бачковске гробне цркве везане за споменике из треће четвртине XII века — Нерезе, Ђурђеве Ступове — и да њихов настанак треба сместити у време после 1164 — после сликања фресака у Нерезима, а пре 1195. године — пре настанка живописа у Св. Димитрију у Владимиру.

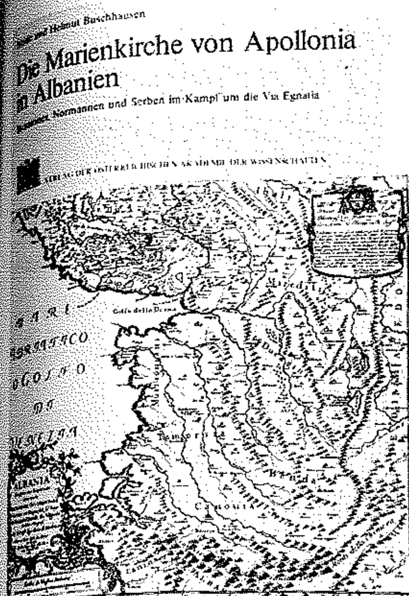
Необично је што се у овом поглављу аутор позива на старију литературу и старија датовања, уместо на новије прегледе појединих споменика у Југославији (на пример: наводи В. Лазарев, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, уместо В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 1976[2]; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975).

У петој глави су обрађене *Фреске из XIV века* (157—175 стр.). Аутор најпре износи краћи преглед историјских догађаја, од почетка XIII до средине XIV века, у области Станимаке у којој се налази Бачковски манастир. За манастир је од посебног значаја била владавина Ивана Александра, када манастир постаје средиште бугарске културе. Тада костурница доживљава архитектонске промене; новонастале нише се осликавају. Бакалова овде износи распоред новог слоја фресака, испитује их, а посебно се задржава на портретима цара Ивана Александра и ктитора, Григорија и Абасија Бакуријана са моделом цркве. Уз анализу фресака прикључени су и натписи, сачувани у старијој литератури или данас још видљиви.

Историјско место живописа у костурници Бачковског манастира (175—184 стр.) је тема шестог поглавља књиге. На основу испитивања главних иконографских целина, које имају за садржај теме смрти и васкрсења, аутор указује на везаност овог, тематски апстрактног живописа, за време у којем је настао. Бакалова као примере наводи једно од најранијих решења сцене Поклоњења жртви, представе грузијских светитеља, ктитора и помене многобројних личности везаних за манастир. На крају су закључци о уметничким особинама сликарства у бачковској гробној цркви. Овај живопис, као једно од најсјајнијих дела комнинског стила, показује линију развоја живописа на Балкану од треће четвртине до краја XII века, и то ону која следи Нерезе. Уз сличне споменике настале под утицајем престоничког сликарства, бачковске фреске представљају основу новог монументалног стила у XIII веку. С обзиром на историју самог споменика, ово сликарство истовремено припада токовима византијске, грузијске и бугарске уметности.

Монографија Елке Бакалове употпунила је и заокружила досадашња истраживања сликарства бачковске гробне цркве и разјаснила је бројна нерешена питања у вези са овим спомеником. Исцрпност, доследност у истраживањима историјских и иконографских проблема, као и изврсно осећање за стилску анализу, особине су овог искусног писца. Зато је штета што неки технички недостаци — недоследност у исписивању и разрешавању грчких натписа, честе штампарске грешке и нефункционалан однос цртежа распореда живописа и текста — нису у књизи избегнути.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић



Heide und Helmut Buschhausen

Die Marienkirche von Appolonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kamf um die Via Egnatia

Byzantina Vindobonensia, Band VIII
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
Wien 1976

266 стр. текста с додацима
22 цртежа
2 табле у боји
126 црно-белих фотографија

Заједничком раду Хајде и Хелмута Бушхаузена на монографији Богородичине цркве у Аполонији у Албанији, претходили су теренска истраживања у Апулији, Грчкој, Бугарској и Далмацији и студије изворне литературе.

Подручје на коме се споменик налази, провинција новог Епира, веома је добро обрађено са историјске тачке гледишта. Сам географски положај и историјска топономастика тзв. Via Egnatia, подстакли су ауторе на излагање сложених проблема са пуно историјских дигресија које указују на комплексну слику односа између Италије, Византије и словенских земаља на Балкану. Не улазећи у оцену историјског поглавља, ваља ипак истаћи да су аутори дали импресивну панораму на Виа Егнацији од најстаријих времена до XIX века. Ту се помињу драчке зидине које је подигао Атанасије I, Јустинијанова базилика у Билису и мозаик у драчком позоришту, коме је место негде између мозаика Св. Димитрија Солунског и ораторија Јована VII у Риму.

Ранороманички споменици на тим подручјима држе се италијанских архитектонских решења, као Митрополија из Берата и црква у Перхонди крај Берата. Дањ, међутим, по својој концепцији, припада већ рашкој школи, док се Горанци код Ђирокастра више везује за декоративна начела споменика у Мистри.

У поглављу о архитектури аутори се враћају основној теми књиге, манастиру у Аполонији. Почињу са његовим поменима у итинерерима из 18. века. По њима, споменик се налази на брежуљку Пештен уоквирен квадратним клаустром. На основу старијих извора зна се да је црква била посвећена Успењу Богородице. Међутим, каснија сведочанства указују да је од 13. века црква била посвећена Богородици Одигитрији, чији се лик налазио у тимпану над улазним вратима. Уоколо су, по читавом брежуљку, вотивне грађевине, међу којима се истичу капеле св. Атанасија и св. Параскеве, неизвесне старине. Стамбене зграде у оквиру манастира, према сведочанству Рикакиса Демитзаса и Алексудиса, највероватније су са краја 18. века.

Главна црква је сазидана по шеми византијске крстообразне грађевине. Исти тип се понавља у Косини код Пермета, с неким мањим одступањима, а нарочито у погледу пластике и технике зидања, приближавајући се начину какав је примењиван код Нормана и бенедиктинаца у Апулији. Капители у наосу Богородичине цркве у Аполонији, по својим стилским особинама, везују се за решења каква срећемо у Монте Сант Анђелу, где су бронзана врата портала датована тачно у 1070. годину.

Аутори износе претпоставку да су се елементи оваквог зидања одомаћили у тренутку окончања норманских ратова, управо док су се трупе Роберта Гвискарда још налазиле у Аполонији. На Богородичину цркву су, још почетком 12. века, бенедиктинци додали ексонартекс, чије двоструке аркаде и капители са представама животиња сећају на споменике Апулије пре 1110 г., какви су, на пример, они у Св. Бенедикту у Барију и истоименој цркви у Бриндизију.

Но, стилски разлози стављају свакако изградњу цркве у другу деценију 12. века (уп. цркву у Конверзану), што, опет, повлачи питање, да ли се камени зидови могу повезати са Боемундовим походом из 1108. кроз средњу Албанију.

У III глави, о ексонартексу, аутори се залажу за почетак 12. века усклађујући историјске чињенице са стилским одликама декоративне пластике у ексонартексу. С обзиром на грубост израде пластике и облик отвореног ексонартекса, у новије време, И. Николајевић оспорава рано датирање ексонартекса (Старинар XXVIII—XXIX, 1977—1978, 314). Ја бих, међутим, у прилог ауторима додала, да иста груба обрада људске фигуре постоји у романици с краја 11. и поч. 12. века. Срећемо је на крстионици из Airenes-a (Gaillac) и у начину обраде животиња на порталу у Lichère (R. de Lasteyrie, *L'Achitecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929, fig. 713, p. 704, fig. 720, p. 596); то показује да и провинцијски материјал у Француској, упркос грубости израде, не мора бити обавезно млађи.

У IV глави аутори опширно говоре о групном царском портрету у ексонартексу. Ова група портрета насликана је на северном делу источнога зида ексонартекса. Када је овај живопис, средином 19. века, описивао Антимос Алексудис сликани репертоар био је знатно богатији. Он помиње небеске силе, разне светитеље и орнаментику. Царски портрети иду овим редом: Теодора, жена Михаила VIII Палеолога, млади Андроник II, најзад стари цар Михаило VIII Палеолог који је идентификован тек читањем Кодер-Трапа. До њега је Богородица са моделом цркве без ексонартекса. Пред Богородицом је једна клечећа фигура, а десно од ње епископ Јован. Даље десно биле су још две фигуре које се више не препознају. Средином 19. века све су фигуре биле целе сачуване. Над ктиторском композицијом налазила се штукатура са орнаментом типичним за време Палеолога — по мишљењу Паласа. Непосредне аналогије постоје у Ано Лабово у брдима изнад Ђирокастра. Натписи уз ову ктиторску слику у ексонартексу Богородичине цркве у Аполонији, убачени су пошто је композиција већ завршена. Види се неусаглашеност између писца натписа и сликара. Тако се не држе леви и десни део натписа у граматичком смислу. Један део натписа пресеца и нимб Богородице. Аутори сматрају да сачувани натписи представљају део хрисовуље Михаила VIII Палеолога којом је обновио привилегије комнинске династије, пре свега Манојла I, чији је наследник био Андроник I. У натпису су се сачувала само имена Манојла, цара Андроника Палеолога, игумана Јована и безименог аутократора, новог Константина из лозе Комнина, Дука, Анђела и Палеолога. Цареви носе камелаукионе, а царица отворену круну какву видимо на портрету друге жене Манојла I Комнина у ватиканском рукопису gr. 1176. Њену је лепоту овековечио Хонијата поредивши је са античким богињама. Исту ношњу видимо и у ватиканском рукопису gr. 1851, чувеном Епиталамиону, који описује догађаје из 1179: веридбу Ане Француске са Алексијем Комнином (Ioannis Spatharakis, *The Portrait in the illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, fig. 155, p. 214 и fig. 165). Могло би се питати, није ли Андроник II, у жељи да истакне своју лозу, не само потврдио текстуалне привилегије својих предака, већ и освежио иконографију заосталих портрета?

Аутори тврде да је царска слика први групни портрет у византијском сликарству и да је служила као узор каснијој иконографији тога типа, после пада Цариграда. Такође се осврћу на историјску чињеницу да је манастир веома кратко био у рукама краља Милутина и да је то утицало и оставило трага и на декоративном фреско-сликарству, претпостављајући да је први сликар трпезарије припадао сликарској школи краља Милутина док је други био само локални мајстор.

У V глави која је посвећена трпезарији, аутори истичу да је реч о првој сликаној трпезарији у Византији, чији се иконографски програм везује за аналогну тематику Тајне вечере и репертоар који одговара сликању посне Седмице.

Падом под турску власт манастир губи претходни значај, а затим подлеже утицају католичких мисионара.

Ако се на крају осврнемо на тектонику књиге, одмах пада у очи несразмер између наслова и поднаслова. Тако, поднаслов, дајући веома много места панорами историјског прегледа борби између Нормана, Византије и Срба за престиж на Виа Егнацији, чини главну суштину књиге. Међутим, Богородичина црква у Аполонији није добила овом књигом своју праву монографију.

Историјске дигресије, сувише опширне и бројне, мада драгоцене, отежавају јасноћу и ритам главнога излагања. Такође је и историјска позорница, временски и просторно великог опсега, презасићена подацима који документују колебања западног и византијског света у кругу медитеранске културе.

Неке основне тврдње, изнесене у овој књизи, могу се ставити под сумњу не бројећи оне које је сам ауторски пар

изложио као алтернативу — у решавању ктиторске слике на пример. Теза да се први групни портрет јавља тек у Аполонији не стоји. Могу се насупрот томе навести примери, доста бројни у области византијске минијатуре; њих садрже: веома рани рукопис у Напуљу IB 18, fol. 4 verso; Barb. gr. 372, fol. 5 r.; Egberti-Psaltir, fol. 10 v.; Exultet из Барија no. 1; Paris. gr. 510; Sinait. 364 и Paris. gr. 922, fol. 6 r.; Coislin 79, fol. 2 r. (уп. Spatharakis, op. cit., fig. 5,7,14,61,63,66,68,73). Примери у зидном сликарству за ранији групни портрет су у Грузији: у Мачварихи (П. С. Уварова, *Материяли по археологии Кавказа*, том X, Москва 1904, 69), затим у Леч-Хуми у Сванетији (Е. С. Такаишвили, *Археологическая експедиция по Леч-Хуми и Сванетии в 1910 г.* Париж 1937, 349—351, на грузијском језику). Као што је био случај у Грузији, на фрескама, у Кинцвиси, Касетији, Сванетији, у пећинском сликарству Давид-Гарецијске пустиње, сличан обичај сликања групног портрета постоји и на Балкану пре 1280. г. Такав је случај у Студеници, Ђурђевим Ступовима и Костуру.

Што се тиче уверења аутора да једнога од сликара трпезарије треба везати за Милутинову школу, њега је такође немогуће примити, јер сликарство у трпезарији показује знатно архаичнији стил, онај из времена око 80. год. 13. века, те би аналогије требало пре тражити на фрескама из Ариља и Градца или на старинским зидним сликама из Св. Ђорђа у Ватхи с Крита. Такође је нетачна тврдња да је трпезарија у Аполонији прва осликана трпезарија у византијском свету. Пре Аполоније такве трпезарије су већ постојале у Давид-Гареџи у Грузији и на Патмосу у Грчкој.

Упркос примедбама које разни специјалисти могу ставити овој књизи, остаје чињеница да ће она и надаље бити драгоцена и стално консултована као жива енциклопедија романовизантијских односа у средњем веку.

Мирјана Татић-Ђурић



Carmen Laura Dumitrescu

Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea

(La Peinture murale en Valachie au XVI^e^ siècle),
122 p., 23 planches-schémas,
99 ill. hors-texte,
résumé en anglais p. 113—120,
Bucarest,
Ed. Meridiane, 1978

Sans oublier les études plus anciennes la concernant, la peinture murale valaque du XVI^e^ siècle était loin d'avoir livré tous ses secrets. C'était, en premier lieu, dû à son mauvais état de conservation, au nombre restreint de décorations conservées, mais surtout à l'attrait qu'exercait la riche, l'éclatante de vigueur chromatique et d'originalité — celle extérieure surtout — peinture moldave contemporaine, qui l'avait reléguée sur un plan secondaire. D'autre part, c'est un art qui paraissait n'avoir pas d'ancêtres directs dans le pays même, car du XV^e^ siècle aucun ensemble décoratif n'a survécu en Valachie, et du XIV^e^ il n'y a que Saint Nicolae-Domnesc de Curtea de Argeş et Cozia, les deux étroitement liés à la Capitale de l'Empire byzantin, à mettre en regard avec cette peinture d'époque postbyzantine, la chapelle rupestre de Corbii de Piatră se rattachant à un autre courant stylistique. C'est à cette »Cendrillon« de l'art roumain que Carmen Laura Dumitrescu à fait justice en la sortant de la brume qui l'envelopait. Que represente la peinture valaque du XVI^e^ siècle mise en pleine lumière? Quel est son type de programme iconographique, son langage stylistique et son »message« idéologique? C'est pour répondre à ces questions que l'auteur ne s'est pas contentée de »lire« ces décorations jusque dans leurs détails (cela aussi n'était d'ailleurs que partiellement fait par ses prédécesseurs), mais de déchiffrer les différentes significations impliquées dans tel ou tel thème ou détail de programme iconographique capable de suggérer, par le truchement de son symbole, la restitution d'un »évènement« regardant la vie du fondateur, son état d'esprit, quelque fois son programme politique.

Les huit ensembles peints qui nous restent du XVI^e^ siècle décorent, sans exception, des églises monastiques dont quatre fondations princières: le monastère d'Argeş, la chapelle d'hôpital de Cozia, Snagov et Tismana, et quatre fondations de boïars: la chapelle (*bolnitza*) de Bistriţa, Stăneşti, Bucovăţ et Căluiu. Parmi ces monuments il y a trois qui, à vrai dire, ont bénéficié d'une donation mixte: voïvodale et seigneuriale. Ainsi Tismana, église décorée par un boïard, Bucovăţ, monument décoré par un voïvode, et la »bolnitza« de Cozia où la collaboration d'un boïar semble certaine. Par son étude, l'auteur fait revivre tout ce que la Valachie doit à l'héritage byzantin, commun au monde orthodoxe, mais, en même temps, des faits concernant la vie de la société valaque à travers la culture et la *forma mentis* des fondateurs. C'est la partie »vivante« de l'iconographie, sa puissance évocatrice — non seulement sur le plan de l'éternité, mais également dans le domaine du séculier — qui confère à chaque ensemble décoratif sa propre personalité, son »discours« figuré particulier.

Le livre comporte une *Introduction* et quatre chapitres: I, *Les monuments* (date de la construction, structure, date de la peinture); II, *Les programmes iconographiques* (avec, pour chaque monument, les schémas de la répartition des thèmes); III, *Iconographie et fondateurs*; IV, *Considérations sur le style*, et une *Conclusion.* L'auteur procède par ordre ascendant d'intérêt, du simple au complexe, du connu vers le moins connu, pour aboutir aux trois derniers chapitres qui concentrent l'interprétation originale, la nouveauté, le poids scientifique et méthodologique de son livre. Outre la description des édifices (avec plans à l'appui), le premier chapitre rapelle les circonstances ayant présidé à leur fondation, tout en précisant la date de la construction ainsi que celle de la décoration. Si, à l'exception de la chapelle de Bistriţa, le plan de chaque monument demeure sensiblement le même pour le sanctuaire et le naos, c'est celui des parties Ouest — narthex et exonarthex — utilisées en tant qu'espaces funéraires, qui varie presque d'un monument à l'autre. C'est ici surtout que, à partir de la tradition byzantine — qui demeurera vivante dans les grands traits de l'architecture comme dans ceux de la peinture du moyen-âge roumain — l'on peut déceler la part d'élaboration locale.

Le chapitre concernant les *Programmes iconographiques* souligne ce que dans l'ensemble des programmes monastiques ressort comme particulier à la peinture valaque: emplacement de certains thèmes (e.g. la Déisis dans l'abside Sud du naos), préférence marquée pour d'autres (l'Hymne Acathyste dans le narthex), absence du Jugement Dernier, enfin, »variété des solution de détail à valeur synonyme ou bien les nuances particulières de thèmes qui reflètent la participation directe des donateurs à l'élaboration d'un ensemble qui, souvent, s'avère être l'expression d'un message de nature idéologique« (p. 38—39). L'auteur propose en tant que modèle-prototype des programmes monastiques valaques du XVI^e^ siècle celui de la grande église du monastère de Cozia (fin du XIV^e^ siècle), et dont l'iconographie se rattache — comme l'a récemment prouvé Gordana Babić — à la Capitale de l'Empire. Car, il est d'autre part indéniable que les ensembles peints du XVI^e^ siècle valaque portent l'empreinte d'un art qui n'est nullement provincial et dont la qualité artistique est en rapport direct avec les ressources des riches donateurs.

C'est le troisième chapitre — *Iconographie et fondateurs* — qui pose et résoud les problèmes les plus ardus — par leur nouveauté même — de cette peinture murale, au premier abord difficile à »décoder« et dont l'intérêt réside dans le maniement du vocabulaire iconographique byzantin, non seulement selon les »canons« déjà établis, mais de façon nuancée dans certaines parties du programme qui communiquent la pensée du donateur, le mobile particulier de son *ex voto*. Ce sont des vraies pages d'histoire où se mêlent espoir et remords, orgueil et humilité, avertissement et prière, enveloppés d'une spiritualité aussi

authentique que rationnelle, d'une foi aussi sincère que pragmatique. Une nouveauté des plus saisissantes est, e.a., la représentation — pour la première fois en Valachie — dans le narthex du monastère d'Argeş (1528) d'une *suite généalogique* de portraits princiers: les ancêtres du voïvode Radu de la Afumaţi. La datation, l'emplacement et la motivation des interventions ultérieures dans la vaste suite de portraits princiers de Curtea de Argeş n'est qu'un des résultats de cette complexe recherche généalogique, utilisée d'ailleurs chaque fois que les problèmes posés par un monument et sa décoration exigeaient des »fouilles» pour ramener à la surface les causes premières. Et c'est toujours là, dans le narthex du monastère d'Argeş, que figuraient le prince Lazar Hrebeljanović et son épouse, offrant le modèle de l'église de Ravanica, ainsi que les Saints nationaux serbes, Siméon et Sava. Ces portraits trouvent leur explication dans l'origine serbe de Despina Branković, l'épouse de Neagoe Basarab fondateur du monastère, prince qui a voulu marquer ainsi le prélèvement d'un »héritage« et d'une tradition de gouvernement et de programme politique qui trouvaient leur »légitimité« dans le fait même d'avoir épousé une descendante du knèze Lazar. Le rôle important joué par Despina après la mort de son mari, l'influence exercée sur ses deux gendres — Radu de la Afumaţi et Radu Païsie — dans le domaine de l'idéologie du pouvoir, sont déduits et relevés par l'auteur à partir des témoignages iconographiques de Curtea de Argeş et de la bolnitza de Cozia. Ce ne sont que des exemples choisi parmi de nombreux — chaque église en comporte le sien — de cette manière de tisser intimement héritage spirituel, aspirations secrètes et cadre historique qui fait revivre des personnages connus seulement par leur »côté officiel«.

Les minutieuses analyses de l'auteur dans le chapitre *Considérations sur le style* en détachent des remarques qui jouent le rôle d'autant de »lever de rideau« permettant de mieux apprécier les qualités artistiques des décorations valaques du XVI^e siècle. *C. L. D.* relève et insiste sur la fidélité à la tradition métropolitaine de la peinture paléologue »académique« et, en même temps, explique les raisons de ce goût évident pour un art »classique«; confirme l'observation de M. Chatzidakis qui rejette l'idée d'un »art monastique« conservateur, »en opposition avec un art plus subtil, portant l'empreinte d'innovations iconographiques et stylistiques destinées aux églises non monastiques«; remarque que les particularités de dessin et de chromatisme propres à la majorité des décorations valaques sont déjà présentes dans le restreint mais remarquable ensemble de la chapelle (bolnitza) de Bistriţa (1520), qui est antérieur au premier décor mural exécuté sur le continent par le célèbre peintre crétois Théophane Strelitzas. D'ailleurs, les quelques »innovations« iconographiques qui caractérisent la peinture des crétois dès le XV^e siècle restent étrangères au répertoire utilisé en Valachie.

Les pages de *Conclusions* relèvent ce qui est nouveau dans cette recherche, ce qui définit l'importante époque de l'art valaque auquel manquait jusqu'à présent une analyse poussée de l'expression la plus intellectuelle, la plus intéressante peut-être: la peinture notamment. L'auteur constate que le moment déterminant pour la décoration murale du XVI^e siècle se place dans la seconde décennie, durant le règne de Neagoe Basarab qui, par sa constante activité de fondateur et de donateur, a imposé un exemple et, en même temps, a favorisé l'établissement d'ateliers de peintres qui ont continué à être sollicités jusqu'au moment de la grave spoliation économique du pays vers 1570.

Langage transmis par Byzance au XIV^e siècle valaque, hérité et enrichi au XVI^e siècle, la peinture étudiée est une des preuves les plus convaincantes du niveau culturel de la haute société valaque qui interprète selon ses possibilités, ses besoins, ses goûts, son train de vie, une insigne tradition d'art et de culture. La complexité de cette étude peut-être, d'ailleurs, saisie à travers le résumé anglais, assez ample, qui offre des détails qui manquent dans notre compte-rendu.

Cet excellent livre est également un beau livre. Le choix des illustrations — en couleurs et en noir et blanc — est judicieusement pensé en fonction des thèmes développés dans le texte. La bibliographie très riche est parfaitement suggestive pour ce que l'auteur propose en matière de comparaison avec l'art du monde postbyzantin. L'équilibre entre les considérations historiques et les analyses artistiques empêchent le lecteur de se perdre dans les nombreuses arcanes d'une histoire qui, par les recherches généalogiques et le recours constant aux documents, devient au contraire très vivante.

Deux des provinces roumaines, la Moldavie et la Valachie, vont maintenant — grâce à ce livre — de pair dans l'art et la culture du XVI^e siècle.

Maria Ana Musicescu

Zographe

Revue d'art médiévale
Nº 9, 1978

Éditeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Rédaction

Vojislav J. Djurić, Milan Ivanović, Vojislav Korać et *Anika Skovran*

Sécretaire

Mirjana Gligorijević-Maksimović

Redacteur en chef

Vojislav J. Djurić

Sommaire

Articles

Témoignages

Expositions

Livres

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи на француски: *Мара Кордић*
Лектор: *Оливера Ђурић*
Изглед часописа: *Светислав Мандић*
Опрема: *Драгомир Тодоровић*
Технички уредник: *Драгомир Тодоровић*
Коректори: *Весна Тодоровић, Љиљана Ћинкул-Крстић*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод,
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350—1361

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ
ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ